ION

EN

DY

RIES

RIES

908





PAGNANT

PAGNA

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION MARTIN LE ROY

FASCICULE IV

TAPISSERIES
ET BRODERIE

PAR

J.-J. MARQUET DE VASSELOT

ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

M DCCCC VIII

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION MARTIN LE ROY

Direction de l'ouvrage : M. J.-J. MARQUET DE VASSELOT

Impression: MM. Durand, 9, rue Fulbert, Chartres.
Illustration: M. Dujardin, héliograveur, 28, rue Vavin, Paris
Papier: M. Perrigot-Masure, Arches (Vosges).

Cet ouvrage, imprimé pour M. Martin Le Roy, a été tiré
à 350 exemplaires.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION
MARTIN LE ROY

FASCICULE IV

TAPISSERIES
ET BRODERIE

PAR

J.-J. MARQUET DE VASSELOT

ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

M DCCCC VIII

TAPISSERIES

ET BRODERIE



I

CROIX DE CHASUBLE

Art anglais (?) _ Fin du XIVe siècle ou c... ... XV

I.

CROIX DE CHASUBLE

Art anglais (?), fin du XIVe siècle ou début du XVe.

(PLANCHE I.)

Broderie de soie polychrome, sur fond d'or. — La croix est décorée de trois sujets de la vie de la Vierge, qui se lisent de bas en haut. A la partie inférieure, *l'Annonciation* : l'ange, vu de profil à gauche, vêtu d'un long manteau jaunâtre, s'arrête devant la Vierge ; il fléchit le genou gauche, qui va toucher terre, et s'appuie, de ses deux mains posées l'une sur l'autre, sur son genou droit ; sa tête, encadrée de longs cheveux blonds et entourée d'un nimbe, est penchée vers l'épaule gauche ; derrière lui se déploient ses deux grandes ailes, terminées par de longues pennes à bouts recourbés. A la droite de l'ange Marie est debout, vue presque de face ; drapée dans un ample manteau bleu dont elle relève et serre les pans sous son bras droit, les mains jointes devant la poitrine, nu-tête et nimbée, elle se penche, d'un air surpris, vers le messager divin. Les deux personnages (dont la partie inférieure a malheureusement été rognée) sont encadrés dans une sorte de niche, d'un style gothique un peu bâtard et assez lourd ; une large bande formant entablement, et décorée

par-dessous d'une rangée de petites arcatures en plein cintre, à retombées ornées de feuilles de trèfle, sépare la composition de celle qui la surmonte.

Au-dessus de l'Annonciation, *la Visitation* : la Vierge (vêtue d'une robe rouge-passé et d'un manteau bleu doublé de vert jaunâtre) et sainte Élisabeth (vêtue d'une robe verdâtre et d'un manteau rose doublé de bleu), debout l'une auprès de l'autre, se tiennent par leurs mains droites ; elles sont nimbées, et ont la tête couverte, l'une par son manteau, l'autre par un voile. Elles sont abritées par une niche analogue à la précédente, que décorent en plus, à la partie antérieure, deux minces colonnettes entourées de bandes d'étoffe violet et rouge.

Au-dessus de ces deux compositions, qui garnissent la partie verticale du bas de la croix, s'en déroule une troisième, beaucoup plus ample, qui décore les bras et la partie supérieure, *l'Adoration des Mages*. Au centre, la Vierge (vêtue d'une robe verdâtre serrée à la taille, et d'un manteau bleu doublé de rouge-passé, qui lui couvre la tête) est assise sur le bord d'un grand lit, vu en perspective, et encadré de deux rideaux d'étoffe verdâtre, relevés et repliés sur une tringle horizontale. Marie, vue de trois quarts à droite, nimbée, retient sur son genou droit l'enfant Jésus, nu, vu de face. Il tend la main droite vers une coupe en or que lui présente le plus âgé des Mages, vêtu d'un manteau verdâtre, nu-tête et agenouillé ; plus loin, vus de profil à droite, s'avancent les deux autres Mages, vêtus d'amples manteaux bleus et gris, élégamment tailladés, à manches amples, et dont l'un est brodé de perles ; ils sont imberbes, coiffés de bonnets enserrés dans des couronnes, et tiennent chacun une grande coupe en orfèvrerie. De l'autre côté de la composition, saint Joseph vu de face s'accoude sur le bord du lit de la Vierge ; à l'arrière-plan les trois bergers, dans un paysage indiqué par un groupe d'arbres ; au premier plan, sous une sorte de hangar — cette partie de la broderie a malheureusement été endommagée — le bœuf est couché. Au-dessus de la partie centrale de la composition, un triple tabernacle, d'un style gothique singulièrement lourd et bâtard, abrite la Vierge et le lit.

La chasuble que cette croix devait décorer a disparu ; la croix a été remontée sur un fond de velours rouge.

Hauteur : 0^{m},113.
Largeur : 0^{m},645.

Acquise à Paris, en 1898.

Exposition Universelle de Paris, 1900, Petit Palais. — Exposition des Primitifs français, Paris, 1904.

Bibl. — *Catalogue général officiel de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800.* Paris, 1900, in-12, n° 3261 ; *Catalogue illustré officiel...*, fig. p. 235 et p. 236. — É. Molinier et P. F. Marcou, *Exposition rétrospective de l'Art français des origines à 1800.* Paris, s. d., in-folio, p. 53 et pl. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* ; *Les Arts*, novembre 1902, p. 34 et fig. p. 16. — *Exposition des Primitifs français* ; *Catalogue* (édition définitive). Paris, 1904, in-8, n° 284, p. 105 ; Cte Paul Durrieu, *L'Exposition des Primitifs français* ; *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XV, 1904, p. 174.

Cette croix de chasuble, — l'un des chefs-d'œuvre de la broderie médiévale, — n'est guère connue des amateurs et des érudits que depuis l'exposition de 1900. M. Émile Molinier, la jugeant de fabrication française, obtint qu'elle figurât au Petit Palais, où sa beauté et sa perfection technique lui attirèrent l'admiration générale. Pourtant, s'il lui consacra une planche du grand ouvrage sur l'Exposition, qu'il publia ensuite avec M. Marcou, il n'insista ni sur son origine ni sur sa date, et se borna à louer sa beauté et sa finesse, dignes d'une miniature. Dans son article d'ensemble sur la collection Martin Le Roy, M. Migeon, deux ans plus tard (ouvr. cité, p. 34), se borna aussi à la mentionner brièvement, mais crut pouvoir libeller ainsi la légende de la figure : « midi de la France, XIVe siècle ». C'est avec cette désignation qu'elle fut demandée en 1904 par M. Bouchot pour l'exposition des Primitifs français ; et le savant conservateur du Cabinet des Estampes voulut préciser davantage ; dans le *Catalogue* (ouvr. cité, p. 205), il la donna à l' « École de Provence, vers 1390 », et il accompagna sa description sommaire de quelques observations qu'il ne sera pas inutile de reproduire :

Pour ce travail l'art du brodeur s'est élevé à la hauteur de celui du peintre. Le carton de cette pièce, dû à quelque artiste de l'école de Paris ayant vécu dans le Midi, rappelle par le charme de sa composition les plus délicates miniatures du manuscrit. Le lit sur lequel la Vierge est assise est un meuble de la région bourguignonne et provençale ; mais la Vierge avec son voile, ses inflexions de corps, les princes adorateurs, sont essentiellement des figures de l'Ile de France. L'architecture des clochers en haut de la pièce est celle de certaines églises du Jura. Cette broderie est à rapprocher du Parement de Narbonne, vu son importance et sa qualité.

C'était là beaucoup de précision, et M. le comte Durrieu, dans ses articles sur l'Exposition, fut plus avisé en disant seulement que cette croix de chasuble offrait d'étroites affinités avec les peintures contemporaines (ouvr. cité, p. 174).

Il faut bien reconnaître, en effet, que dans le Catalogue de l'exposition des Primitifs français, M. Bouchot n'a pas craint d'énoncer comme choses claires et certaines, bien des hypothèses que lui suggérait une inlassable activité et un examen parfois trop rapide des monuments qui lui passaient sous les yeux. Sans aller jusqu'à dire, avec un juge compétent mais dépourvu d'indulgence, M. Max Dvořák (*Literatur über die Pariser Ausstellung der Primitiven*; *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1906; p. 81-96), que le catalogue de M. Bouchot et son livre sur *Les Primitifs français* sont « une promenade aventureuse à travers les traditions et les méthodes scientifiques », il est permis de faire des réserves sur bien des attributions que l'on y trouve. Il serait actuellement prématuré, sauf dans les cas trop rares où l'on y est autorisé par un document formel, de vouloir distinguer avec certitude des écoles provinciales dans la peinture française de la fin du XIVe siècle. C'est ce qu'ont bien montré M. Paul Vitry (*L'Exposition des Primitifs français*; *Les Arts*, avril 1904) et M. P.-A. Lemoisne (*Notes sur l'Exposition des Primitifs français*; *Revue des bibliothèques*, mai-juin 1905); ils ont fait observer notamment, en ce qui concerne l'école dite de Provence, que dans la liste des peintres avignonnais figurent des italiens, des flamands, des espagnols, et quelques artistes originaires du Nord ou de l'Est de la France. La vérité, c'est que la fin du XIVe siècle a vu s'épanouir un art essentiellement international, formé d'un mélange souvent exquis de traditions gothiques et d'italianisme, et que l'on commence seulement à saisir les caractères spéciaux qui permettront de distinguer les œuvres qui ont vu le jour dans telle ou telle région; encore devra-t-on, dans bien des cas, renoncer à atteindre jamais à la certitude.

Ce qui avait sans doute suggéré l'attribution de notre chasuble à une école provençale, ce sont les influences italiennes qu'on y relève : on pensait aux enseignements donnés à Avignon par Simone Martini, qui y mourut en 1344. Et de fait, dans cette broderie, plusieurs détails dénotent des infiltrations ultramontaines, comme M. le chanoine Schnütgen l'avait indiqué en deux mots (*Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung*; *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1900; col. 180). Ainsi les arcatures latérales des niches qui encadrent l'Annonciation et la Visitation de la chasuble sont évidemment inspirées de celles que les Italiens du XIVe siècle employaient souvent : témoin entre autres un tableau représentant le Couronnement de la Vierge, au Museo Nazionale de Florence, attribué à un rival de Simone Martini, ou une miniature d'un manuscrit des Décrétales (A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, Milano, 1907, in-8; fig. 516 et 777); c'est dans des œuvres analogues que le brodeur a pris cette colonnette mince supportant une arcature lourde à profils carrés, qui repose en arrière-plan sur un pilastre également carré : pareille architecture n'a guère fleuri au nord des Alpes. D'autre part la forme si particulière des ailes de l'Ange de l'Annonciation, avec ces grandes pennes recourbées au bout, se trouve également en Italie : on la voit identique dans un beau dessin représentant la Vierge glorieuse, de l'école véronaise ou vénitienne de la première moitié du XVe siècle, qui sert de frontispice à un manuscrit de la bibliothèque capitulaire de Neustift près de Brixen (F. Wickhoff, *Beschreibendes Verzeichniss der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, t. I, *Tyrol*, par H.-J. Hermann, 1905, in-4; pl. 18 et p. 220 et 221). Pourtant ce ne sont là que des analogies de détail; elles ne modifient pas très profondément le style général, dont il faut bien chercher l'origine ailleurs.

On avait jusqu'à présent, sans même préciser autant que M. Bouchot, cru trouver cette origine en France ; mais un examen attentif semblerait permettre d'en douter. Que l'on compare, en effet, ces scènes si habilement traitées, aux manuscrits et aux tableaux (à défaut de broderies de la même date) authentiquement exécutés en France vers la même époque, et l'on verra très vite combien elles en diffèrent. Ni dans le parement de Narbonne, ni dans les volets de Melchior Broederlam à Dijon, ni dans les manuscrits exécutés par André Beauneveu, par Jacquemart de Hesdin, par les frères de Limbourg ou par leurs émules (faciles à étudier grâce aux travaux de M. Delisle, de M. de Lasteyrie et du Cte Paul Durrieu), on ne découvrira rien de semblable, ni même d'analogue ; dans toutes ces peintures on remarque des draperies plus souples, un dessin moins compliqué, des allures plus nobles. La chasuble est d'un style à la fois plus sec, plus anguleux et plus contourné ; elle est d'un art où l'italianisme ambiant a réagi autrement que sur les artistes, pourtant si divers, qui ont travaillé pour Charles V et pour ses frères.

Et ces différences se poursuivent également dans l'iconographie. La pose familière et comme amusée de l'ange de l'Annonciation s'écarte à la fois des traditions italiennes et françaises ; dans l'Adoration des Mages on note avec surprise que deux des rois sont jeunes et imberbes, contrairement à la tradition scrupuleusement respectée d'habitude, qui veut que deux d'entre eux soient barbus et se distinguent par leur aspect du troisième moins âgé.

Si l'on ne trouve pas dans l'art français de similaires à cette croix, il faut en chercher ailleurs, et voir s'il n'existerait point d'autres broderies qu'on pourrait lui comparer. Cette confrontation est difficile, car il semblerait presque qu'aucune autre broderie de la fin du XIVe siècle ne soit parvenue jusqu'à nous ; mais il en est du moins une, quelque peu plus ancienne, qui se rapproche singulièrement de la nôtre par certains détails. C'est du reste une pièce capitale : le devant d'autel de l'église de Pirna, actuellement conservé au Kunstgewerbe-Museum de Dresde.

On y voit, au centre, le couronnement de la Vierge ; de chaque côté, debout sous des arcatures, cinq figures de saints ; à droite du sujet principal, saint Jean l'évangéliste, saint Pierre, saint André, saint Nicolas (?) et saint Wenceslas ; à gauche, saint Jean-Baptiste, saint Paul, saint Thomas (?), un saint pape et saint Étienne. Le tout est encadré d'une large bordure dont la partie inférieure est décorée seulement de feuillages, tandis que les côtés et la bande du haut renferment des médaillons, contenant des bustes de saints, et reliés entre eux par des feuillages.

Cet antependium, aussi remarquable par la beauté de son style que par ses grandes dimensions (il mesure 3^m^,45 de longueur sur 0^m^,95 de hauteur), a été déjà publié plusieurs fois ; mais il ne semble pas que les archéologues se soient jamais montrés très affirmatifs quant à son origine. Dans son livre, un peu superficiel, sur l'histoire des arts industriels en Allemagne, M. Jacob von Falke a reproduit en une planche hors texte ce parement, et a essayé d'en caractériser le style ; il y a relevé certaines traces d'influences italiennes, et a conclu qu'il pourrait avoir été dessiné par un peintre allemand influencé par l'école de la Bohême (*Geschichte des deutschen Kunstgewerbes,* Berlin, 1888, in-8 ; p. 111 et pl.).

L'hypothèse présentée avec de prudentes réserves par M. Jacob von Falke a été reprise et développée par M. Wanckel dans son Guide du Musée de Dresde ; après

avoir indiqué qu'on avait aussi rapproché cette broderie de l'école colonaise, il a relevé à son tour quelques influences italiennes et a fait observer qu'elles pouvaient s'expliquer par le séjour à Prague de Tommaso da Modena; il a noté ensuite la présence parmi les saints du patron de la Bohême, saint Wenceslas, et a conclu que ce chef-d'œuvre de la broderie avait dû voir le jour dans quelque couvent de religieuses, sinon en Bohême, du moins en Saxe. D'autres archéologues saxons ont même voulu préciser encore davantage et découvrir, malgré l'absence de tous documents formels, où, quand et pour qui ce devant d'autel avait été exécuté (v. Otto Wanckel, *Führer durch das Museum des königlich. Sächs. Alterthumsvereins*, Dresden, 1895, in-12; p. 54 et 55).

Ce n'étaient là toutefois que des suppositions quelque peu hasardées, et les auteurs de la dernière grande publication sur le Musée archéologique de Dresde, M. Wanckel lui-même et M. Flechsig, n'ont plus osé se montrer aussi affirmatifs. Après avoir relevé la présence de saint Wenceslas, et tiré de la coiffure du pape un argument pour la date, ils ont signalé la présence de deux écus armoriés, se faisant pendant au-dessus du couronnement de la Vierge. Ces deux écus, identiques, portent deux oiseaux affrontés au-dessus d'une sorte de tronc d'arbre à trois racines (?); mais malheureusement on n'a pas encore pu les identifier et ils ne fournissent aucune indication utile (Ed. Flechsig und Otto Wanckel, *Die Sammlung des kgl. Sächsischen Alterthumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken*, Dresden, 1900, in-4; p. 55-56 et pl. 12, 13, 14); si bien que nos savants confrères se sont abstenus de déterminer la provenance du monument.

On ne saurait d'ailleurs qu'approuver leur prudente réserve, car l'opinion première de M. Jacob von Falke et de M. Wanckel semble peu défendable. Il n'y a aucune analogie précise entre cette broderie de Pirna et les œuvres de l'école de Prague, et on la comparerait en vain, soit au curieux retable de Mülhausen-am-Neckar, daté de 1385 (Konrad Lange, *Das Altarwerk von Mülhausen am Neckar*; *Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70 Geburtstag gewidmet*, Freiburg in Brisgau, 1906, in-4; p. 419 et s.), soit aux peintures de Tommaso da Modena (v. Venturi, *ouvr. cité*, fig. 750 à 754), soit aux manuscrits bohémiens, bien connus grâce à de récents travaux (v. notamment M. Dvořák, *Die illuminatoren des Johann von Neumarkt*; *Jahrbuch* de Vienne, 1901): l'art bohémien du XIVe siècle est beaucoup plus italianisant et plus mou.

Ce ne serait donc ni en France, ni en Italie, ni dans l'Europe centrale qu'il faudrait chercher des similaires à l'antependium de Pirna, et l'on serait alors tenté de songer à un autre pays, fameux du reste par ses broderies : l'Angleterre.

L'habileté des brodeurs anglais du moyen âge est depuis longtemps reconnue : les textes nombreux et probants qui en font foi ont été publiés, notamment par Fr. Michel (*Recherches sur le commerce et la fabrication... des étoffes de soie... pendant le moyen âge*, t. II, Paris, 1854) et par D. Rock (*South Kensington Museum*; *Textile fabrics*; London, 1870, in-8); mais il semble que personne n'ait encore songé à faire une étude critique des nombreux spécimens de l'*opus anglicanum* qui subsistent, de les comparer entre eux, et d'en établir la suite logique. On chercherait en vain un pareil travail dans les ouvrages publiés à propos de l'Exposition rétrospective de la broderie organisée à Londres en 1873 (Alan S. Cole, *Catalogue of the special loan exhibition of decorative art needlework made before 1800, held in 1873*; London, 1874, in-8; — Th.

Biais, *L'Exposition de broderies à Londres*; *Gazette des Beaux-Arts*, 1874), ou dans le manuel insuffisant de M. Lefébure (*Broderie et dentelles*; Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts; Paris, 1887, in-8). M. Louis de Farcy, dans son monumental ouvrage (*La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*; Angers, 1890, in-folio; et *Supplément*) a donné de bonnes reproductions de presque toutes les pièces importantes et a réuni les textes recueillis par ses prédécesseurs; mais il n'en a point profité pour coordonner les œuvres, non plus que dans sa notice sur les broderies de la collection Spitzer (*La collection Spitzer*; *Broderies et étoffes*, t. V; Paris, 1892, in-folio). Le même reproche s'appliquerait à l'ouvrage récent de M. Moriz Dreger (*Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*; Wien, 1904, 3 vol. in-4; t. I, p. 201 et s.). C'est seulement dans l'utile catalogue de Mme Isabelle Errera (*Collection de broderies anciennes*; Bruxelles, 1905, in-4, pl.) que l'on trouve, avec des références, quelques observations précises qui aident à reconnaître les œuvres éparses des brodeurs anglais. Le catalogue illustré de l'Exposition rétrospective de la broderie anglaise organisée au Burlington Club en 1905 (*Exhibition of english embroidery prior to the middle of the* XVI *century*; London, 1907, in-folio) et un article de M. Lewis F. Day sur cette même exposition (*English needlework*, dans *The Art Journal*, juillet 1905), n'ont point non plus une grande valeur scientifique.

En comparant entre eux les monuments publiés dans ces divers ouvrages, on pourrait esquisser une histoire de la broderie anglaise au XIVe siècle, montrer comment elle a évolué, et classer ses monuments principaux. Bien qu'il soit souvent hasardeux de vouloir dater avec trop d'exactitude des productions industrielles sans l'aide de textes précis, on pourrait grouper: pour la première moitié du siècle, l'arbre de Jessé du Musée de Lyon (anc. coll. Spitzer), la chape de saint Jean de Latran, la chape de Pienza (Mary Morris, *The Pienza Cope*; *Burlington Magazine*, t. VI et VII, 1905), les figures de saint Jacques et de saint Jean-Baptiste au Musée du Cinquantenaire; pour le milieu du siècle, la chape de Tolède et l'arbre de Jessé de Corpus-Christi House; pour la seconde moitié, la chape de Vich, la chape de la famille Butler-Bowdon, les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste au Musée du Cinquantenaire.

De cet ensemble de pièces importantes on peut déduire les caractères distinctifs de l'art des brodeurs anglais; on y retrouve toujours, en effet, un certain nombre de détails constants, et bien particuliers. On notera, dans les visages : l'expression étrange et un peu hagarde des yeux, dont la pupille ne touche presque jamais aux bords des paupières et se détache durement sur le blanc de la cornée; dans l'architecture: des arcatures formées parfois de branches entre-croisées, avec une décoration florale d'une exubérance extrême; des arcs en accolade à cinq lobes; des colonnettes minces entourées de rubans en spirale (motif qui paraît dérivé des branchages entrelacés); des sujets décoratifs (animaux, constructions, plantes) disposés symétriquement au-dessus des arcs; des feuillages dessinés à plat, d'une manière un peu sèche; dans les figures enfin, une certaine affectation contournée, qui n'exclut pas la raideur.

Or tous ces traits, on les retrouve avec l'évidence la plus frappante dans le parement d'autel de Pirna. Les arcs qui en abritent les figures sont tous en accolade, ce qui, comme M. Enlart l'a récemment démontré (*Origine anglaise du style flamboyant*; *Bulletin monumental*, 1906), ne se trouve guère à cette date que dans l'art de la

Grande-Bretagne ; de plus, l'intrados de ces arcs est festonné de redents qui déterminent cinq lobes, et parfois les redents inférieurs sont eux-mêmes subdivisés, ce qui dénote clairement une origine anglaise. Aussi les analogies sont-elles frappantes entre l'antependium et certains monuments d'architecture : les arcatures qui surmontent le saint évêque, le saint Pierre, le saint Paul, le saint pape, sont analogues à celles du tombeau de Hugues le Dépensier († 1349) dans l'église de Tewkesbury (Enlart, *ouvr. cité*, fig. 9), et à peu près identiques à celles du dais du tombeau d'Edouard III († 1377) à l'abbaye de Westminster (Blore, *The Monumental remains of noble and eminent persons* ; London, 1826, in-8 ; pl.). — D'autre part les minces colonnettes entortillées de rubans en spirale, qui séparent toutes les figures de Pirna, se retrouvent identiques dans les fragments de l'ancienne coll. Verhaegen (de Farcy ; pl. p. 9) et dans les scènes de la vie de sainte Catherine et de sainte Lucie au Musée du Cinquantenaire (de Farcy, pl. 39 ; Errera, n° 14). Le parti-pris de disposer au-dessus des arcatures des motifs animés ou inanimés se voit également dans la plupart des broderies citées plus haut; ce sont des grotesques dans les morceaux de l'ancienne collection Verhaegen, dans les scènes de la vie de sainte Catherine et de sainte Lucie; des anges à la chape de saint Jean de Latran (de Farcy, pl. 43) ; des saints et des oiseaux à la chape de Pienza (de Farcy, pl. 45) ; des oiseaux, aux orfrois de l'ancienne collection Hochon (de Farcy, pl. 53). Quant aux feuillages vus à plat, de l'encadrement de Pirna, ils se rattachent à ceux des fragments de l'ancienne collection Verhaegen, de ceux du Musée du Cinquantenaire, de l'arbre de Jessé du Musée de Lyon (de Farcy, pl. 41), de l'arbre de Jessé de Corpus-Christi-House (*id.*, pl. 42). Pour les personnages, ils ont le regard étrange que l'on retrouve dans toutes les broderies et aussi dans les fresques anglaises, témoin la Madone du palais épiscopal de Chichester (*Album* de l'*Arundel Club*, 1906, pl. XX) ; et le style de leurs draperies n'a rien qui les en distingue particulièrement. Enfin le souci de varier le fond derrière les figures est précisément une des caractéristiques des manuscrits anglais du XIVe siècle.

Ainsi la plupart des détails que l'on relève dans le parement de Pirna le rattacheraient aux productions les plus caractéristiques des ateliers de la Grande-Bretagne. Il n'en est qu'un seul que nous n'y ayons pas retrouvé, à savoir ces architectures étranges des écoinçons ; mais cela tient peut-être à ce que la plupart des broderies que nous avons citées semblent un peu plus anciennes que lui. — Quant à la présence de saint Wenceslas (bien caractérisé par ses attributs : écu chargé d'un aigle, drapeau, bonnet d'électeur, comme dans le retable de Mülhausen-am-Neckar, que nous avons cité plus haut), elle ne paraît pas être un argument sans réplique en faveur d'une origine bohémienne que le style contredirait : un donateur germanique aurait pu facilement, en commandant un devant d'autel à l'un de ces ateliers anglais qui jouissaient alors d'une réputation européenne, stipuler avec soin les saints qu'il désirait y voir figurer, et au besoin en fournir des modèles : bien d'autres œuvres du moyen âge ont été commandées au loin dans des conditions analogues.

L'antependium de Pirna devrait donc être attribué à un brodeur anglais du XIVe siècle ; et si nous avons insisté si longuement sur lui, c'est parce qu'il est (à notre connaissance) la seule pièce que l'on puisse comparer à la chasuble de la collection Martin Le Roy.

Il y a en effet entre cette chasuble et le parement d'autel des analogies indéniables. Nous avions vainement cherché à retrouver, dans les œuvres authentiquement françaises, l'architecture singulière du dais qui abrite, dans la chasuble, l'Adoration des Mages. Nous n'avions pas découvert d'autres exemples de ces clochetons à baies carrées, reposant sur des arcs en plein cintre aux retombées tranchées net ; or l'on voit au parement de Pirna, symétriquement disposées au-dessus des arcatures qui abritent les saints, toute une série de petites constructions dont certaines offrent avec celles de la chasuble des ressemblances frappantes. On reconnaîtra au-dessus du saint Pierre, du saint Jean-Baptiste et du saint pape, soit les baies carrées, soit les toits à deux rampants, soit les arcs aux retombées coupées net, que l'on a signalées au-dessus de l'Adoration des Mages de la chasuble. De plus ces colonnettes minces, entourées de rubans en spirale, qui supportent les arcatures du devant d'autel et qui sont si fréquentes dans les broderies anglaises, nous les voyons encadrer la niche qui couvre la Visitation de la chasuble. De même ces yeux un peu hagards, caractéristiques dans l'antependium comme dans tout l' « opus anglicanum », nous les retrouvons, un peu moins hagards cependant, à certains personnages de la chasuble, notamment dans la Visitation.

Et d'autres détails, non spéciaux au parement d'autel, tendraient encore à confirmer l'hypothèse d'une origine anglaise pour la chasuble. La petitesse exagérée des mains est fréquente dans les broderies britanniques. La frise d'arcatures en plein cintre, ornées de feuilles de trèfle, est un motif très fréquent dans l'art anglais. D'autre part les particularités iconographiques que nous avons relevées dans l'Annonciation et dans l'Adoration des mages s'expliqueraient beaucoup plus aisément dans le cas d'une origine anglaise, car les artistes de la Grande-Bretagne semblent avoir pris sur ce point des libertés assez particulières. Enfin le style général des figures, à la fois maniéré et sec, concorderait avec le peu que nous savons de l'art anglais de la fin du XIVe siècle, avec ce que montre par exemple un charmant Livre d'Heures du British Museum (Royal ms., 2A, XVIII ; cf. G.-F. Warner, *British Museum, Reproductions from illuminated Manuscripts* ; London, 1907, in-8 ; pl. XV).

Il y a là, on le voit, un ensemble de présomptions assez fortes en faveur d'une origine anglaise. Et pourtant nous n'oserions pas affirmer positivement que notre chasuble est sortie d'un atelier de la Grande-Bretagne. Son style général, en effet, n'est pas absolument le même que celui des rares monuments anglais de cette date que nous connaissons. Elle diffère un peu du célèbre diptyque du comte de Pembroke, représentant le roi Richard II (1377 † 1399) entouré de ses saints patrons et agenouillé devant la Vierge (Cte Paul Durrieu, *L'Exposition des Primitifs français* ; *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XV, 1904 ; fig. p. 88 et 96 ; — Note de M. Bell dans *The Times*, n° du 1er avril 1902), que d'ailleurs l'on a parfois cru français ou bohémien, mais où un certain mélange de raideur et de sentimentalité nous ferait plutôt croire à une origine britannique. Elle ne se rattache pas non plus directement au curieux portrait du même Richard II, conservé à Westminster, que l'on a récemment voulu attribuer à Beauneveu, sans grandes preuves d'ailleurs (S. C. Cockerell, *André Beauneveu and the portrait of Richard the Second at Westminster Abbey* ; *Burlington Magazine*, novembre 1906). Et elle ne rentre pas tout à fait dans la série des sculptures anglaises du

XIVe siècle publiées par MM. Prior et Gardner (*English mediaeval figure-sculpture*; *The architectural review*, 1904 et 1905).

Il est vrai que cela tient peut-être à l'époque où elle a été exécutée. Elle doit dater, en effet, des dernières années du XIVe siècle ou du début du XVe, c'est-à-dire d'une période où la peinture était partout devenue tellement italianisante qu'on ne peut souvent pas dire si tel panneau ou telle miniature a vu le jour en France, en Italie, en Flandre ou en Allemagne. Or l'embarras augmente quand il s'agit de l'Angleterre, dont l'art si curieux n'a malheureusement pas encore été suffisamment étudié.

D'après l'iconographie, notre chasuble serait plutôt postérieure à 1400 ; car dans l'Adoration des Mages, la Vierge est assise sur un lit, disposition contraire aux traditions du XIIIe et du XIVe siècle, qui représentaient toujours, dans cette scène, la Vierge assise sur un banc. De plus, le dais qui abrite cette même Adoration des Mages est analogue à ceux d'une miniature de la Cène dans les *Heures de la reine Élisabeth*, manuscrit exécuté en Angleterre vers 1410 (H. Yates Thomson, *A lecture on some illuminated manuscripts*; London, 1902, in-8).

Il faudrait donc voir dans cette belle broderie une de ces œuvres énigmatiques où l'on trouve à la fois des traditions gothiques et des influences italiennes, — mélange complexe d'où devait bientôt sortir l'art nouveau du XVe siècle.

Divers travaux récents ont bien mis en lumière ce caractère international de l'art vers 1400, surtout en ce qui concerne la peinture. Mais on pourrait, pour la broderie également, en fournir des preuves singulières.

Dans les discussions qu'a soulevées l'exposition des Primitifs français, on a fait état maintes fois d'un curieux recueil de recettes compilé en 1431 par un certain Jean Le Bègue, greffier de la monnaie de Paris (Bibl. nationale, ms. latin 6741). Le Bègue a recopié dans son manuscrit, entre autres documents, des formules qui lui avaient été communiquées par un peintre italien établi à Paris, nommé Johannes Alcherius. Cet artiste, qui collectionnait aussi les recettes de peinture, les recueillait avec soin de tous ses confrères; et voici l'origine intéressante donnée pour une série de procédés de teintures (nous traduisons le texte latin d'après l'édition de Mme Merrifield, *Original treatises on the arts of painting*; London, 1849, 2 vol. in-8; t. I, p. 85) : « En 1410, le mardi 11 février, j'ai fait copier ceci à Bologne, d'après les recettes qui m'y furent communiquées par Thierry ..... [le nom est en blanc] de Flandre, brodeur qui avait travaillé au château de Pavie, du vivant de feu l'illustre duc de Milan; lesquelles recettes le dit Thierry m'a dit avoir recueillies à Londres en Angleterre, des ouvriers qui font ces teintures. »

Voilà donc, vers 1400, un brodeur flamand ayant vécu en Angleterre et travaillant en Italie : peut-on s'étonner maintenant à constater le caractère international des belles broderies de cette date, comme celle qui nous occupe? non seulement les modèles dessinés étaient fournis aux brodeurs par des artistes initiés aussi bien à l'art italien qu'à celui des pays du Nord, mais ces brodeurs eux-mêmes avaient voyagé dans les contrées les plus diverses.

On ne connaît aucune œuvre de ce Thierry, et l'on ne saurait retracer sa biographie. On pourrait être tenté (comme nous l'avait suggéré notre savant ami M. le comte P. Durrieu), de l'identifier avec l'un des plus fameux brodeurs du XVe siècle, Thierry du Chastel, valet de chambre de Philippe le Bon, duc de Bour-

gogne, dont le nom revient souvent dans les comptes des archives de Lille (L. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne, Preuves*; Paris, 1849-1852, 3 vol. in-8). Mais Thierry du Chastel mourut en 1456 ou 1457; et même en admettant qu'il ait vécu très âgé et travaillé jusqu'à son dernier jour, (ce que les documents confirment d'ailleurs), il ne pourrait guère être le même artiste que le Thierry le flamand, ami de Johannes Alcherius, qui avait été employé par Jean-Galéas Visconti, mort en 1402.

Il faut donc se résigner à ne rien savoir de plus sur ce « Thierry le flamand », qui avait séjourné en Angleterre et en Italie, et voir seulement en lui un représentant typique de cet art international de la fin du xive siècle et du début du xve, art dont la croix de chasuble de M. Martin Le Roy, sur laquelle nous avons si longuement insisté, est un des plus remarquables exemples.



2

LE CHRIST ENTRE DEUX ANGES

[illegible] — Fin du XVe siècle

2.

LE CHRIST ENTRE DEUX ANGES

Art français, fin du xve siècle.

(Planche II.)

Tapisserie de laine et de soie. — Sur un fond semé de plantes fleuries se détachent trois figures : le Christ et deux anges. Au centre, dans un médaillon carré dont chaque côté présente un ressaut demi-circulaire, le Christ à mi-corps dans le tombeau ; vu de face, nu, il a les reins ceints d'une draperie blanche ; sa tête nimbée s'incline douloureusement sur l'épaule droite ; il a les deux mains réunies devant la poitrine, dont la plaie a laissé couler des gouttes de sang. Derrière lui se dresse la croix, aux bras de laquelle sont suspendus les instruments de la flagellation, deux fouets formés chacun de trois lanières nouées. De chaque côté de ce médaillon central, deux anges agenouillés sur des sortes de tertres, ou sur des nuages. Chacun d'eux, vêtu d'une robe à manches rouges et d'un long manteau gris, tient devant lui des deux mains, en l'appuyant sur son genou plié, un chandelier garni d'un cierge. Leurs ailes, à longues pennes, sont nuancées de gris, de bleu, de rouge.

Au-dessous du médaillon, en lettres capitales, deux mots en abrégé : · $\overline{\text{DO}}$ · $\overline{\text{FE}}$.

Le fond de la tapisserie, de couleur bleu foncé, est entièrement couvert d'un semis de plantes fleuries, nuancées de vert, de rouge, de bleu, de jaune.

Aux deux extrémités, la composition est bordée verticalement par deux grosses guirlandes de feuillages, de fleurs et de fruits, serrées de place en place par des liens rouges.

Hauteur : 0m,72.
Largeur : 1m,61.

Ancienne collection de M. Eugène Gaillard.

Cette tapisserie, qui doit être rattachée à une série d'œuvres plus ou moins analogues, est évidemment sortie d'un atelier français, tout à la fin du xve siècle. Mais pour arriver à préciser davantage, il faut étudier plus attentivement son iconographie et son style.

Ce sujet du Christ à mi-corps dans le tombeau, encadré ou non par d'autres figures, ne semble point être l'un de ceux que l'art français du xve siècle avait reçus de la tradition iconographique, pourtant si riche et si variée, de l'époque gothique. Les enlumineurs et imagiers français du xiiie et du xive siècle n'ont point accoutumé de représenter ainsi le Sauveur mort, et comme exposé à la compassion des croyants. Ils le montrent habituellement, ou bien déposé dans le sépulcre par les disciples, étendu dans le linceul, ou bien ressuscitant glorieux du tombeau, dont il enjambe le bord dans un mouvement triomphant et décidé. Ces deux scènes ont été retracées à l'infini, seulement avec quelques variantes dans les détails, et il ne semble pas que la piété des fidèles ait demandé à l'art en France d'autre représentation du tombeau du Seigneur. L'une des meilleures preuves que l'on en puisse donner est fournie par les ivoires religieux du xiiie et du xive siècle, qui subsistent encore en si grand nombre.

Notre ami M. Raymond Koechlin a bien voulu vérifier pour nous que, parmi les milliers de pièces qu'il a examinées pour la préparation du grand *Corpus* des ivoires gothiques français qu'il a entrepris, deux seulement montrent le Christ nu, à mi-corps, entre deux anges : ce sont deux plaques de la fin du xive siècle ou du début du xve, conservées l'une au musée de Berlin et l'autre dans la collection de M. Homberg, à Paris. On ne saurait trouver d'argument plus décisif pour prouver combien la scène qui nous occupe est entrée tardivement dans le répertoire iconographique du moyen âge.

D'ailleurs elle ne semble point y avoir pris rapidement une place importante, et il faut attendre la seconde moitié du xve siècle pour en découvrir de moins rares exemples. L'un des plus caractéristiques est fourni par les *Très riches Heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly. On le trouve dans la seconde série des peintures de cet admirable manuscrit, que l'enlumineur Jean Colombe, de Bourges, ajouta vers 1482 à la décoration primitive demeurée incomplète ; comme dans notre tapisserie, le Christ y est nu, de face, à mi-corps dans le tombeau, les mains croisées devant le corps (Cte Paul Durrieu, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*; Paris, 1904, in-folio ; pl. 44 ; texte p. 108-112). On pourrait citer également le retable de l'église de Boulbon (Bouches-du-Rhône), actuellement au Musée du

Louvre, que l'on peut dater d'environ 1475 ; le Christ y est représenté nu, de face, dans le tombeau ; mais ici il est vu jusqu'au-dessous des genoux.

Le moment même où l'on voit cette représentation devenir fréquente en France, aiderait à faire découvrir quel pays nous l'apporta : elle est due en effet aux modèles italiens qui nous arrivaient alors de plus en plus nombreux ; les artistes de la péninsule l'avaient retracée très fréquemment dès le XIVe siècle et il serait facile d'en citer de nombreux exemples depuis Tommaso da Modena jusqu'à Pinturicchio, Bonasia, Crivelli, Giovanni Bellini ou M. Zoppo (S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance* ; t. II, 1907 ; p. 477 et s.). C'est un sujet dont l'iconographie française est redevable aux progrès constants que l'italianisme fit en France durant la seconde moitié du XVe siècle.

Il faudrait sans doute rattacher au sujet principal de cette tapisserie la légende qui figure au-dessous du médaillon central. Mais le sens de ces deux mots abrégés, DŌ FĒ, n'a pas encore été établi, bien que nous ayons recouru aux lumières des paléographes les plus érudits. On devrait lire *deo favente*, ce qui serait parfaitement clair ; mais cette formule ne semble guère à sa place ici, et il est permis de se demander si le tapissier n'aurait pas, comme il arrive si fréquemment, infligé quelque entorse au texte latin fourni à l'auteur du carton.

Resterait à déterminer plus exactement à quelle date et en quel lieu cette tapisserie fut exécutée ; mais ce sont là des questions auxquelles on ne saurait actuellement répondre d'une façon très précise. On est frappé, en effet, quand on veut étudier de près les tapisseries françaises antérieures aux Gobelins, de voir quelle est aujourd'hui encore notre ignorance sur une des industries que notre pays a portées au plus haut point de perfection. Les érudits ont bien publié une quantité considérable de textes relatifs aux manufactures anciennes, et d'autre part beaucoup de monuments ont été reproduits, surtout parmi ceux dont l'histoire est certaine ; mais il ne semble pas qu'on ait encore cherché à classer les pièces d'après leur style, à les rapprocher les unes des autres, et à reconstituer des séries et des ateliers. Aussi l'histoire des tapisseries françaises est-elle encore très embrouillée.

Assigner une date relativement précise au *Christ entre deux anges* n'est sans doute point très malaisé. Le style de la figure principale, dont les nus témoignent d'une influence classique indéniable, les draperies et la pose des anges, qui feraient presque songer à certaines sculptures italiennes, la forme des chandeliers, qui ne sont plus tout à fait de l'ancien modèle gothique, concourent à indiquer un moment où l'art du moyen âge, déjà touché par les nouveautés méridionales, se transforme et va céder le pas à l'italianisme. Mais l'esprit général de la composition est encore dans la tradition médiévale, et il y a une différence assez sensible entre une pièce de ce genre et les tentures du XVIe siècle datées par les inscriptions ou par les costumes. Aussi peut-on attribuer celle-ci à l'extrême fin du XVe siècle.

Il serait plus intéressant de pouvoir désigner l'école ou la région à laquelle elle se rattache. Mais sur ce point nous en sommes encore réduits aux conjectures.

Sans doute ce n'est point là une de ces pièces isolées, difficiles à situer dans l'histoire de l'art, comme la croix de chasuble dont il a été si longuement parlé au numéro précédent. Elle touche au contraire de près à toute une série de monuments similaires.

On doit tout d'abord la rapprocher d'une petite tapisserie qui a dû former avec elle partie d'une même suite. C'est une jolie pièce qui présente, sur un fond de fleurettes analogue, une *sainte Catherine*; la martyre, tenant la roue et une palme, est vue à mi-corps dans un encadrement identique à celui du *Christ au tombeau* ; derrière sa tête on lit · SA · CATERIN[A] · . Parmi les fleurettes, malgré un sujet si grave, deux lièvres se jouent ; et l'on aperçoit les restes de deux lettres entourées de lacs, initiales des possesseurs. Il serait intéressant de savoir où se trouve actuellement ce morceau, que nous connaissons seulement par une reproduction en couleurs, dans les précieux recueils constitués par M. Maciet à la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.

Le *Christ au tombeau* de M. Martin Le Roy se rattache encore, mais moins étroitement, à d'autres pièces, avec lesquelles la présence constante du fond de fleurettes achève de lui donner un indéniable air de famille.

Cette mode de couvrir de fleurettes les fonds des tapisseries était déjà ancienne à l'époque où notre *Christ* a vu le jour. On pourrait en effet la signaler déjà dans la célèbre tenture de l'Apocalypse d'Angers, commencée en 1376, et elle a prévalu durant tout le cours du xv[e] siècle, tant en France qu'en Flandre.

Si l'on étudiait de près les différentes formes que les tapissiers ont données à ce décor floral, d'un effet si agréable, on arriverait certainement à reconnaître des particularités qui pourraient aider à différencier plusieurs groupes ou ateliers ; car la monotonie n'est qu'apparente, et il y a plusieurs genres de fleurettes tout à fait distincts. Celui du *Christ au tombeau* diffère très nettement, par exemple, du semis de petites plantes très variées et très fines que l'on voit sur tant de tapisseries de la même période, et dont la tenture de la cathédrale d'Angers aux armes de Pierre de Rohan — pour prendre un exemple très connu — peut servir de type.

Nos fleurettes, au contraire, ressemblent beaucoup, tant pour la disposition que pour la forme, à celles qui couvrent le bas d'une tapisserie allégorique représentant deux *Sibylles* auprès d'une fontaine, qui est entrée au Musée des Arts décoratifs avec la collection d'Émile Peyre (P. Vitry, *Le Musée des Arts Décoratifs*; *Les Arts,* décembre 1905 ; fig. p. 16). Et cette constatation ne manque point d'un certain intérêt, car cette dernière tapisserie (un peu plus récente sans doute que la nôtre) se rattache à son tour très étroitement à plusieurs autres. On remarquera en effet que les arrière-plans y sont traités d'une façon spéciale : c'est une série monotone de petits mamelons, hérissés de touffes de verdure très raides, et couronnés de constructions peu variées qui représentent des villages ou des châteaux. Ce parti pris tout à fait caractéristique, — qui témoigne d'une grande pauvreté d'imagination et d'une fabrication tout industrielle — se retrouve dans d'autres tentures de la même période, parmi lesquelles on pourrait citer : une tapisserie de la cathédrale d'Angers où un médaillon avec un petit paysage et un semis d'animaux variés se détachent sur un fond à fleurettes ; trois tapisseries de la collection de M. de Kermaingant, à Paris, où ce même paysage surmonte un fond à fleurettes également semé d'animaux ; une tapisserie du Musée de Cluny, représentant un épisode de l'histoire de David.

Or celles de la collection Peyre et du Musée de Cluny sembleraient, par leur style lourd et médiocre, par leur coloris jaunâtre et peu plaisant, par leur exécution grossière, les dignes ancêtres des tapisseries d'Aubusson du xvii[e] siècle. Pourrait-on donc être tenté de les attribuer, comme aussi d'autres qui leur ressemblent, aux

ateliers de la Marche ? Ce ne serait là qu'une hypothèse assez hasardée, car actuellement on ne saurait, en connaissance de cause, donner sûrement à Aubusson ou à Felletin aucune tapisserie du XVe ou du XVIe siècle. Il est certain que ces fabriques ont beaucoup produit dès le XVIe siècle, et les documents à leur sujet ne font point défaut ; mais quelles sont, parmi les nombreuses tentures de cette époque qui ont subsisté, celles qu'on doit leur attribuer ? En attendant qu'on découvre une pièce ayant son état civil parfaitement en règle, il faut se garder de rien affirmer.

Tout ce que l'on peut faire, c'est de noter avec M. Guiffrey (*Histoire de la tapisserie* ; Tours, 1886, in-8 ; p. 97-98), que dès les premières années du XVIe siècle les textes mentionnent des tapisseries de Felletin singulièrement analogues à celles dont il vient d'être question. Dans l'Inventaire des meubles appartenant à Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois († 1514), au château de La Motte-Feuilly (Indre), on relève en effet plusieurs mentions de « tappiceries de Felletin » dont le décor est « à verdure, feullaige et bestes » (E. Bonnaffé, *Inventaire de la duchesse de Valentinois, Charlotte d'Albret* ; Paris, 1878, in-8 ; voir n°s 408 à 441). Mais les ateliers de la Marche n'ont pas eu le monopole d'un décor qui, — les textes le prouvent, — était partout d'un usage courant au XVIe siècle ; et il ne faut tirer de cet Inventaire aucune conclusion hâtive.

On verra du reste au numéro suivant que, pour les tapisseries françaises du XVIe siècle les plus célèbres et les plus remarquables, on en est réduit à la même incertitude.



7

[illegible]

[illegible]

3 et 4.

DEUX SUJETS ALLÉGORIQUES

Art français, début du XVI[e] siècle

(PLANCHES III ET IV.)

Laine et soie.

N° 3. — *Deux femmes et un enfant, dans un paysage.* — Les deux femmes sont debout, et font face au spectateur. Celle que l'on voit à droite est vêtue d'une robe bleue qui laisse apercevoir par-dessous une autre robe, en étoffe brochée jaune-brun. La robe bleue de dessus, fermée au corsage par quatre gros boutons d'orfèvrerie, forme sur les hanches une sorte de double repli ; elle est largement décolletée, et garnie de manches à crevés, nouées par des rubans, qui montrent par endroits la chemise blanche. La femme, coiffée d'une sorte de turban bleu qui est posé en arrière de la tête et dont une extrémité passe sous le menton, tourne la tête à gauche et semble se détourner, avec un air de mépris ou de dégoût, de la scène qui se passe devant elle ; elle étend à-demi le bras gauche et tient de la main droite, au bout d'une cordelière passée autour de sa taille, un éventail formé de plumes (?) montées dans une poignée bleue.

Devant elle un jeune garçon, vêtu d'une longue robe d'étoffe brochée jaune, à manches larges qui laissent passer celles d'un pourpoint bleu, coiffé d'un bonnet plat rouge, porte de la main gauche une cruche, et de la main droite levée présente un fruit (?) à la seconde femme vers laquelle il s'avance.

Cette dernière, debout, est vêtue d'une robe rouge assez courte, garnie de manches à crevés, par-dessus laquelle est passée une autre robe en étoffe transparente, fendue sur les côtés. Elle est occupée à entourer d'un ruban bleu l'extrémité de ses longs cheveux, qu'elle a ramenée par-dessus son épaule droite ; elle a la tête à-demi couverte d'une légère coiffe maintenue par une mince ferronnière qui passe sur le front. Le bas de la robe rouge est muni d'un large orfroi sur lequel est brodée une inscription dont quelques lettres seulement sont bien formées : O... HVES... A.

La scène se passe dans un îlot à fond vert tout couvert de plantes fleuries, et d'où s'élance un arbre à tête arrondie. Sur le sol, à droite du spectateur, un singe assis se peigne en se regardant dans un miroir rond ; au-dessus de lui un canard passe en volant, le cou tendu. Tout le fond et la partie inférieure sont de couleur rose et couverts d'un semis de branches fleuries.

Le sol de l'îlot à fond vert est indiqué par une sorte de ruban de couleur brune, retourné et replié de place en place. Sur la bande rose inférieure, à gauche du spectateur, vole un autre canard.

Le haut de la tapisserie est restauré.

Hauteur : 3^{m},03.
Largeur : 2^{m},79.

N° 4. — *Deux femmes et un homme, dans un paysage.* — Les trois personnages sont debout, et disposés comme dans la tapisserie précédente. Au centre, un homme dont l'attitude est dégagée et la mise élégante, mais sans recherche ; il est vêtu d'une robe bleue à points blancs, assez courte, serrée à la taille, largement ouverte autour du cou, par-dessus laquelle est passé un manteau rouge, à longues manches fendues au milieu pour laisser passer les bras. Il a le visage rasé ; sur ses cheveux longs est posé un petit bonnet brun. Il est vu de profil à gauche, et s'adresse, en faisant de la main droite un geste explicatif, à une femme debout devant lui ; il semble montrer à cette dernière, par un geste de la main gauche, la seconde femme, debout derrière lui.



La femme qui fait vis-à-vis au personnage principal (à la gauche du spectateur) est vêtue d'une robe grise et d'un ample manteau verdâtre doublé de rouge, dont un pan, tout plissé, flotte derrière son dos. Elle a les cheveux couverts d'une coiffe bleue. De la main droite, gantée, elle relève un pan de son manteau ; de la main gauche, également gantée, elle fait un geste d'étonnement (?). Son air maussade et la simplicité relative de son costume la font contraster avec la seconde femme, debout derrière le personnage central.

Celle-ci est également debout ; son attitude et son expression sembleraient plutôt dénoter une tranquillité un peu dédaigneuse ; de la main droite, ramenée à hauteur de la ceinture, elle tient une badine ; de la main gauche elle relève un pan de sa jupe. Elle est vêtue d'une robe brochée bleu et or, décolletée en carré, à manches tailladées et ornées de lacs ; sa jupe, très ample, est bordée d'un large orfroi ; une aumônière est fixée à la ceinture. Devant elle, à terre, un singe assis.

La scène se passe, comme à la tapisserie précédente, dans un îlot tout couvert de plantes et d'arbres, dont le sol est indiqué par une bande brune contournée, et qui se détache sur un fond rose également semé de plantes fleuries. Plusieurs oiseaux et un lapin se détachent sur les plantes.

Le haut de la tapisserie est restauré.

Hauteur : 2^{m},88.
Largeur ; 3^{m},35.

Après avoir appartenu à M. Brasme, ces tapisseries ont fait partie des collections de M. Roybet et de M. Gavet. — Elles faisaient pendant à deux autres pièces analogues, que M. Gavet a possédées, mais dont malheureusement nous n'avons pas pu retrouver le possesseur actuel.

Exposition des Primitifs français, 1904 (le n° 4 seulement).

Bibl. — G. Migeon, *La collection de M. Martin Le Roy* ; *Les Arts*, novembre 1902 ; fig. — *Catalogue de l'exposition des Primitifs français* ; Paris, 1904, in-8 ; n° 266 et fig.

Ces deux tapisseries, qui comptent parmi les plus belles pièces exécutées en France au début du XVIe siècle, fournissent matière à diverses observations et posent quelques problèmes que nous ne saurions tous résoudre.

L'un des plus importants, et qu'il convient d'examiner d'abord, est celui du sens même de ces allégories. Et malheureusement l'on ne sera guère aidé sur ce point par les auteurs qui ont parlé jusqu'à présent de ces tapisseries. M. Migeon, dans son article sur *La collection de M. Martin Le Roy* (p. 32), n'a pas cherché à préciser les sujets et s'est borné à une description sommaire. Quant à M. Bouchot, ayant à mentionner notre n° 4 dans le *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français* (n° 266), il l'a défini « Hercule entre le Vice et la Vertu ».

Or il semble impossible d'accepter cette désignation. On ne saurait voir en effet le Vice et la Vertu dans ces deux femmes que leur attitude et leur costume n'opposent point si nettement et ne caractérisent pas d'une manière si précise. Quant au personnage central, il ne présente aucun des attributs d'Hercule, attributs fort bien connus en France à cette date, témoin la jolie tapisserie représentant Hercule et le lion de Némée, donnée par M. Maciet au Musée des Arts Décoratifs ; le demi-dieu y porte la massue traditionnelle et a les cheveux ceints d'une bandelette, ce qui aurait bien pu dispenser l'artiste d'inscrire sur le baudrier le nom : « Hercules ».

Il ne s'agit point ici de scènes aussi simples, et l'on est en droit de le regretter, car nous ne pouvons actuellement proposer à leur sujet une hypothèse quelque peu vraisemblable. Pour les expliquer il faut attendre le hasard d'une lecture, soit dans les ouvrages indigestes des « rhétoriqueurs » de ce temps, comme Jean Molinet, Guillaume Cretin, Jean Lemaire de Belges, soit dans quelqu'une des nombreuses « Moralités » composées durant la seconde moitié du XVe siècle et la première partie du XVIe. Pourtant dans les analyses de ces pièces qu'a données M. Petit de Julleville (*Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge* ; Paris, 1886, in-8 ; p. 31 à 104) nous n'avons pas trouvé l'explication de ces deux scènes. Ce sont là de ces allégories plus ou moins obscures que nos ancêtres du temps de Louis XII semblent avoir particulièrement aimées, et que la plupart d'entre eux n'auraient d'ailleurs jamais comprises, sans l'aide de légendes explicatives en prose ou en vers. On sait qu'il parut à cette date plusieurs recueils de ces sujets, dont le plus connu est celui des « Dictz moraux pour mettre en tapisserie », de Henri Baude. Et il ne faudrait pas croire que ce fussent là seulement jeux de littérateurs cherchant à faire valoir leur bel esprit ; les artistes s'en inspiraient véritablement, témoin un curieux manuscrit de la Bibliothèque nationale (ms. français 24461), dont les dessins sont inspirés par le recueil dit des « Proverbes communs » et par les vers de Henri Baude. L'illustrateur de ce volume (exécuté au commencement du XVIe siècle, peut-être pour un membre de l'entourage du connétable de Bourbon) n'était point un homme d'un talent bien personnel, et son œuvre ne s'adressait pas aux grands artistes ; mais c'est bien dans des « recueils d'expressions » de ce genre que les dessinateurs de tapisseries ou de vitraux allaient chercher des modèles : nous en aurons la preuve tout à l'heure. Malheureusement ce recueil ne renferme point les deux sujets qui nous occupent, dont il faut renoncer pour le moment à donner l'explication exacte. On peut dire seulement que ces deux tapisseries doivent représenter des sujets allé-

goriques, car il nous semble très peu probable que l'auteur des cartons ait voulu seulement placer dans des paysages agréables six personnages quelconques : ce n'était point là l'habitude de l'époque, qui aimait que les compositions décoratives eussent une signification précise.

S'il est encore impossible de déterminer les sujets de ces tapisseries, du moins est-il facile d'indiquer leur date et le groupe de monuments similaires auquel il convient de les rattacher.

Pour la date, des données exactes nous sont fournies par les costumes. Notre n° 3 est même à ce sujet particulièrement curieux, car il montre bien la transformation qui eut lieu dans les modes au cours du règne de Louis XII. Depuis la conquête du royaume de Naples par Charles VIII (1494-1495), l'influence italienne avait commencé à se faire sentir dans les modes ; après 1500 environ, elle devient tout à fait notable. Alors apparaissent les robes ouvertes depuis la taille jusqu'au bas, comme celle que porte justement la dame à l'éventail de notre n° 3, et ces manches faites de deux parties réunies par des rubans et laissant voir les bras de la chemise, comme celles de la même dame du n° 3, et de la dame à la badine de notre n° 4. Alors aussi l'on modifia les coiffures, où l'on vit, tantôt une sorte de chaperon avec bourrelet incliné sur l'occiput (dame à l'éventail), tantôt une coiffure à bandeaux, qu'un écrivain du temps (cité par Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 339-340) appelle la coiffure lombarde et décrit ainsi : « elle estoit telle que tout le front et la chevelure leur paroissoient, dont partie pendoit derrière entortillée, et l'autre leur couvrant la moitié de la joue, descendoit près des espaules en retournant joindre l'entortillure de derrière ». Cette coiffure que nous dirions, plus simplement, composée de deux grands bandeaux descendant sur les joues, et d'une queue pendant sur le dos, la dame qui se coiffe (dans notre n° 3) en offre un exemple caractéristique, qu'on pourrait croire emprunté directement à quelque peinture milanaise, et notamment à l'un de ces portraits attribués à Ambrogio da Predis. Mais il n'est même pas nécessaire de supposer que l'auteur du carton ait connu de ces œuvres étrangères ; car il pouvait en prendre le modèle dans quelqu'un de ces recueils qui semblent avoir alors inspiré les ateliers. Ainsi le manuscrit 24461, que nous citions plus haut, renferme aux fol. 98 et suivants une série de femmes debout dans des paysages, et vêtues suivant la mode des principales contrées ; « la lombarde » y figure, précisément avec cette même coiffure à bandeaux et à queue.

Si les costumes des femmes sont ceux qui apparaissent en France au début du XVIe siècle, celui de l'homme indiquerait également la même date. Il porte en effet, non plus la robe traînante du temps de Charles VIII, mais cette robe demi-courte, à manches très longues et fendues pour laisser passer les bras, qui fut de mode après l'expédition de Naples. Les souliers « pattés », c'est-à-dire très larges du bout, et surtout le bonnet à bords retroussés, posé directement sur les cheveux (et non plus sur une calotte comme auparavant), sont également ceux de l'an 1500 environ.

Comme d'autre part le style des draperies, la disposition des figures, et le genre du paysage, sont, non moins que ce mélange de traditions nationales et d'influences italiennes, également caractéristiques de l'art français à l'époque de Louis XII, il en résulte que l'on peut fixer la date de ces deux tapisseries au début du XVIe siècle.

C'est du reste ce que confirme leur comparaison avec les autres pièces de ce genre qui sont parvenues jusqu'à nous. Car elles ne sont point isolées dans l'art français, mais appartiennent au contraire à un groupe bien déterminé de monuments, dont quelques-uns comptent à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de nos ateliers.

Les pièces auxquelles elles se rattachent le plus directement sont les fameuses tapisseries dites de la *Dame à la licorne* qui proviennent du château de Boussac (Creuse) et sont conservées au Musée de Cluny. Entre les deux suites les analogies sont indéniables, évidentes. C'est d'abord, en plus du même style général, la même disposition si particulière de personnages groupés sur des îlots de verdure se détachant sur un fond rose semé de fleurettes. Et il serait facile de relever dans les détails d'autres analogies. La robe en brocart de la dame à la badine de notre n° 4 est analogue à celle que la Dame à la licorne porte dans presque toutes les scènes. Les branches fleuries qui garnissent les fonds des deux *Allégories* se retrouvent de même à Cluny. La bande sinueuse, de couleur brune, qui indique l'épaisseur du sol et sépare le fond rose du fond de verdure, est analogue dans les deux tentures; c'était là d'ailleurs un artifice de dessin usuel à cette date, car on le retrouve dans le manuscrit 24461, dans la série de costumes que nous signalions tout à l'heure. Quant aux divers animaux qui jouent un si grand rôle dans les deux suites, on les retrouve presque pareils dans l'une et l'autre : le faisan que l'on voit à droite de notre n° 4 ressemble fort à celui qui vole auprès de la *Dame* debout tenant l'étendard. Dans les deux séries les singes jouent un grand rôle, et bien qu'ils soient généralement, dans la *Dame à la licorne,* d'un dessin plus maigre, celui que l'on voit à Cluny, enchaîné à un rouleau de pierre, est très voisin de celui qui se gratte, assis à terre, au milieu de notre n° 4. Notons en passant qu'ils figurent dans toutes ces scènes pour l'amusement des yeux, et qu'il ne faudrait leur attribuer aucun sens symbolique, comme on a parfois été tenté de le faire.

Ces deux séries sont tellement voisines de technique et de style — encore que dans la *Dame à la licorne* les proportions soient plus élancées — qu'elles ont évidemment vu le jour dans le même atelier. Mais quel était cet atelier, c'est ce que nous ne saurions, malheureusement, dire avec certitude. On n'a pas encore, en effet, consacré à nos tapisseries françaises du xve et du xvie siècle l'étude critique qu'elles méritent à un si haut degré. Jusqu'à présent on s'est borné à publier, d'une part, une grande quantité de documents d'archives, et à énumérer d'autre part les pièces existantes, sans chercher à les grouper dans un ordre logique et à reconstituer, autant que possible, des séries et des ateliers.

Comme la tenture de la *Dame à Licorne* est depuis longtemps célèbre, on a essayé cependant de découvrir à quel centre de fabrication il conviendrait de la rattacher; et comme elle a été trouvée au château de Boussac, dans la Creuse, on en a parfois conclu, un peu à la légère, qu'elle était sortie des ateliers voisins de la Marche, c'est-à-dire d'Aubusson ou de Felletin. Rien pourtant ne vient confirmer cette hypothèse, et les auteurs des meilleurs livres sur la tapisserie ont eu soin de déclarer qu'on ne pouvait rien affirmer sur ce point. Nous n'oserions point dire avec M. Müntz (*La Tapisserie*, p. 146) qu'il est permis d'attribuer « peut-être à un atelier de la Marche les énigmatiques tapisseries de Boussac, d'une distinction si haute, d'un charme si

pénétrant ». M. Guiffrey (*Histoire de la Tapisserie*, p. 148) s'est gardé de tant préciser, et nous croyons devoir suivre son exemple.

Il nous semble, en effet, difficile d'attribuer formellement quelque pièce que ce soit aux ateliers de la Marche, en l'absence de tout document; et si l'on pouvait (comme nous avons osé le faire plus haut sous toutes réserves) prononcer le nom de Felletin ou d'Aubusson à propos de certaines pièces, ce ne serait point, en tous cas, à propos de tapisseries aussi belles que celles-ci, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de leur temps. Les ateliers de la Marche n'ont jamais dû produire des œuvres d'un style aussi raffiné, n'ont jamais dû s'élever au-dessus d'une fabrication industrielle et courante.

A vrai dire, le fait que la tenture de la *Dame à la licorne* a été trouvée au château de Boussac ne saurait constituer une présomption en faveur d'une origine marchaise : car rien n'est plus facile à transporter qu'une tapisserie, et celles-ci ont pu être fabriquées assez loin de la Creuse. On ne doit pas oublier que la famille Le Viste, dont les armoiries sont répétées sur la tenture de Cluny, est d'origine lyonnaise, et que d'autre part plusieurs de ses membres étaient établis dans d'autres provinces. Aussi s'il fallait, en l'absence de tout document, émettre une hypothèse au sujet de l'origine de la *Dame à la licorne*, serions-nous plutôt enclin à imaginer qu'elle proviendrait d'un des centres d'art où les nouveautés italiennes avaient rapidement pénétré. On pourrait songer à Lyon, patrie des Le Viste, où justement l'italianisme était implanté de bonne heure; mais l'art de la haute-lisse n'y était alors pas très développé, à en juger d'après les documents recueillis par M. Natalis Rondot, qui mentionnent un seul tapissier à la fin du XVe siècle (Jean Creté, en 1499) et n'en citent plus aucun pour le XVIe (cf. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie*, p. 146). On devrait plutôt songer à la région de la Loire, qui fut peut-être alors le véritable centre artistique de la France, et où des documents prouvent qu'il y eut des ateliers de tapisserie (Ch. de Grandmaison, *La tapisserie à Tours en 1520*; *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*; t. XII, 1888; p. 235-237). Mais ce ne seraient toujours là que des hypothèses, dont il est plus prudent de s'abstenir.

Il sera plus utile et plus sûr de chercher, — à défaut d'une origine précise qu'un texte seul pourrait indiquer, — quelles autres tapisseries de cette époque il convient de grouper autour des deux *Allégories* et de la *Dame à la licorne*. Sans être complète, et de beaucoup, la liste que voici montre du moins la place que ces deux tentures occupent dans l'histoire de l'art français. On peut en rapprocher le *Concert auprès d'une fontaine*, et *Le berger et la bergère gardant leurs moutons*, du Musée des Gobelins; *Le berger et la bergère*, et *Les musiciens*, de l'ancienne collection Bossy, cette dernière pièce montrant un homme dans un costume presque identique à celui du personnage central de notre n° 4 (cf. Paul Leprieur, *La collection Albert Bossy*; *Les Arts*, novembre 1904); le *Couple jouant aux échecs*, dont nous ignorons le possesseur actuel; *Pierre de Rohan à l'orgue*, et l'*Amazone*, à la cathédrale d'Angers; la suite des *Scènes de la Vie seigneuriale*, au Musée de Cluny; enfin, et surtout, la tenture de la *Chasse à la licorne* du château de Verteuil (Charente), à M. le comte Aimery de La Rochefoucauld, admirable suite qui l'emporte peut-être encore sur la *Dame à la licorne* et sur les deux *Allégories*.

Toutes ces pièces, assurément, sont de valeur inégale et ont probablement vu le

jour dans plusieurs ateliers différents ; mais il y a entre elles une indiscutable unité. Parfois on relève de l'une à l'autre des analogies qui ne sauraient être fortuites : ainsi la fontaine qui figure au milieu du *Concert* du Musée des Gobelins ressemble beaucoup à celle du *Choix de la licorne*, de la tenture de Verteuil. Et l'on trouve même des figures empruntées directement par un tapissier à une autre tenture : ainsi l'énigmatique petit garçon de notre n° 3, qui porte une cruche et un fruit (?), est exactement reproduit, sauf les couleurs des vêtements, dans l'une des *Scènes de la Vie seigneuriale* de Cluny ; ici d'ailleurs son rôle est facile à expliquer : il suit une femme qui porte des fruits sur un plateau. Dire lequel des deux cartons est antérieur à l'autre semble presque impossible ; pourtant nous croirions plutôt que ce seraient les *Allégories* qui auraient servi de modèle à l'auteur de la suite du Musée de Cluny : leur style plus personnel et plus beau, ainsi que leur délicieux fond rose, si peu fréquent, interdisent de les attribuer à un imitateur, à un artiste « à la suite ». De plus, le petit garçon portant le broc et le fruit a dû être imaginé par l'auteur des *Allégories*, trop habile pour avoir besoin d'emprunter à autrui une figure secondaire à la vérité, mais offrant pour lui un sens précis, alors qu'un de ses confrères à l'esprit moins fertile n'avait qu'à l'emprunter aux *Allégories* pour en faire un petit page quelconque dans une composition plus banale.

Ce petit détail tendrait donc à démontrer que ces *Allégories* ont eu dès l'origine une certaine réputation. Et cela ne peut que nous faire regretter encore davantage d'ignorer, et l'atelier d'où elles sont sorties, et, qui plus est, leur signification exacte.



LA CRUCIFIXION

Art flamand. — Fin du XVe siècle

5.

LA CRUCIFIXION

Art flamand, fin du XVe siècle.

(PLANCHE V.)

Laine, soie et or. — Au centre, sur une croix élevée, est attaché le Christ; il est nu, sauf un linge blanc autour des reins; sa tête est inclinée sur l'épaule droite, les cheveux pendants. Au premier plan, Madeleine agenouillée étreint de ses deux bras le pied de la croix; des larmes ruissellent sur sa joue; elle est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau broché rouge et or; un voile blanc, retombé en arrière, couvre en partie ses cheveux. A la droite du Christ, au premier plan, la Vierge et saint Jean; l'apôtre debout, vêtu d'une robe brochée vert et or, et d'un manteau rouge uni, soutient des deux mains Marie, vêtue d'une robe de velours ciselé rouge et d'un manteau bleu à broderies d'or, qui s'effondre, les mains jointes, les joues baignées de larmes. Derrière eux un homme barbu, coiffé d'un haut bonnet, et monté sur un cheval blanc, perce d'un coup de lance le côté droit du Christ; il est aidé par un soldat imberbe, monté également sur un cheval blanc, qui guide la lance de la main gauche, tout en tenant de la main droite l'épaule de son compagnon.

A la gauche du Christ, deux autres cavaliers. Au premier plan Longin, barbu, coiffé d'un bonnet pointu, vêtu d'une longue robe brochée bleu et or et d'un manteau rouge bordé d'un orfroi, armé d'un sabre, lève vers le Christ sa main droite, de laquelle part une bande-

role qui porte cette inscription en capitales : VERE FILIUS DEI ERAT ISTE. Derrière lui un second cavalier, barbu, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un manteau grenat à pèlerine d'hermine, lève les yeux vers le Christ. Il tient de la main droite une petite badine.

Le crâne d'Adam et quelques ossements sont jonchés à terre, derrière la Madeleine.

La scène se passe dans un paysage accidenté. Au fond, à gauche, une ville fortifiée.

A droite et à gauche, deux bandes d'encadrement, simulant une bordure dorée semée de pierreries et de perles. A la partie supérieure, dans les angles, décor composé de petites arcatures et de feuillages (en grande partie refait). — Restaurations dans les bandes gemmées, dans le sol au premier plan, et dans l'inscription.

Hauteur : $0^{m},94$.
Largeur : $0^{m},92$.

Acquise à Paris, 1906.

Cette petite tapisserie, d'une rare intensité de couleur, est intéressante à plus d'un titre. Ses dimensions exiguës la rattachent à la série peu nombreuse des pièces destinées sans doute à orner les oratoires particuliers, car rien ne prouve qu'elles aient été des « chefs-d'œuvre » pour obtenir la maîtrise ; et ce serait l'une des pièces les plus anciennes de ce genre, dont on ne connaît guère d'exemples avant la fin du XV[e] siècle. D'autre part, les autres très petites tapisseries que l'on pourrait citer ne comportent généralement que peu de personnages, tandis qu'ici c'est toute une composition qui se trouve contenue dans de si étroites limites. Et cela même suffirait pour lui mériter une place à part parmi les œuvres sorties des métiers flamands.

On peut noter, à propos de l'importance égale que l'auteur du carton a donnée au cavalier qui perce d'un coup de lance le côté droit du Christ, et à celui qui tient la banderole, que les commentateurs semblent avoir parfois dédoublé le personnage de Longin. Ils ont désigné sous ce même nom, et le soldat qui donne le coup de lance, et le centurion qui proclame la divinité du Christ (Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie*, t. I, p. 539 ; E. Male, *L'art religieux du* XIII[e] *siècle en France*, p. 290 et 292), alors qu'en réalité c'est le centurion seul qui doit porter ce nom, d'après l'évangile apocryphe de Nicodème (Male, *ouvr. cité*, p. 290 ; — Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 195 ; — Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, p. 156).

L'inscription de la banderole « Vere filius dei erat iste » est conforme à la version de Mathieu (XXVII, 54). On pourra s'étonner que nous le fassions remarquer, mais

il arrive fréquemment que les auteurs des cartons prennent avec les textes sacrés des libertés assez grandes. L'hommage du centurion n'est d'ailleurs pas formulé exactement de même par Marc (XV, 39 : Vere hic homo filius Dei erat), ni par Luc (XXIII, 47 : Vere hic homo justus erat), tandis que Jean (XIX, 35) mentionne le fait sans rapporter les paroles mêmes de Longin.

Si l'on considère le style de cette tapisserie, on sera frappé du réalisme avec lequel certains détails sont indiqués : sur les joues de la Vierge et de la Madeleine coulent d'abondantes larmes, qui sont rendues par des épaisseurs de fils de métal.

Il ne faudrait d'ailleurs pas, croyons-nous, faire hommage à l'auteur même du carton des qualités personnelles que la pièce semble avoir au premier abord. A examiner la composition, on ne tarde pas à constater qu'il suit de près les types créés par un artiste beaucoup plus habile et beaucoup plus individuel, lequel ne doit être autre que Thierry Bouts.

Ce n'est pas, à vrai dire, qu'il y ait entre la *Crucifixion* et les œuvres du maître de Louvain une véritable identité de style. Tandis que les compositions du peintre sont généralement calmes et pondérées, au point que les personnages y semblent parfois un peu raides, celle du tapissier montre au contraire des attitudes assez vivantes. Ce serait plutôt dans les détails que l'on pourrait relever des analogies, en dehors d'une commune prédilection pour les étoffes brochées très somptueuses, à plis lourds et pas trop cassés. Ainsi la Madeleine que l'on voit dans *Le Christ dans la maison de Simon* de la collection A. Thieme à San Remo (Friedländer, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV*[e] *und XVI*[e] *Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902* ; München, 1903 ; in-4 ; pl. 18) avec son front haut, rond et dégarni, sa bouche ouverte et son petit menton rond, son œil un peu bridé, son sourcil fin et régulier, ses cheveux roulés sur le côté de la tête et laissant apercevoir seulement le bout de l'oreille, est très voisine de celle de la tapisserie, comme la Vierge du *Saint Luc peignant la Vierge,* de la collection de lord Penrhyn (Friedländer, *ouvr. cité*, pl. 21). Pareillement le Christ du *Christ en croix* de la collection Thieme (*ouvr. cité,* pl. 20) a la même silhouette générale que le Christ de la tapisserie, avec la même masse de cheveux pendant à droite du visage, le même tendon gonflé faisant saillie sous le bras gauche, et le linge noué de même autour du corps. Certains détails de costume se retrouveraient également dans des œuvres de Bouts : ainsi le bonnet du cavalier tenant la banderole a le même retroussis en pointe que le bonnet du juge (?) dans le *Martyre de saint Erasme,* à Saint-Pierre de Louvain, et le bonnet du cavalier à la lance a sensiblement la même forme générale que celui du juge debout dans le volet gauche du *Martyre de saint Hippolyte,* à Saint-Sauveur de Bruges. Les chevaux du même tableau, avec leur encolure ronde, leur chanfrein droit, leur front saillant, leur bouche ouverte montrant les dents, pourraient avoir servi de modèle pour ceux de la tapisserie ; et le fond de paysage de celle-ci serait assez voisin de celui de ce même triptyque.

Il y a donc entre la *Crucifixion* et les œuvres de Bouts quelques traits communs, sans qu'il puisse toutefois être question d'une imitation directe. Aussi bien, ce qui accentue encore les différences entre l'une et les autres, c'est l'inégalité de leur valeur artistique. Tandis que les peintures de Bouts sont d'une rare habileté d'exécution, la tapisserie trahit au contraire une certaine maladresse de composition et de dessin. On a un peu l'impression de prototypes très savants et très parfaits, interprétés par

un art plus populaire : le sentiment général et certaines particularités des modèles ont été conservés, mais la délicatesse raffinée du prototype a diminué dans la transposition faite par des imitateurs, consciencieux sans doute, mais dépourvus de génie.

Si cette tapisserie peut être rattachée plus ou moins directement à l'art de Bouts, s'ensuit-il que l'on puisse déterminer exactement dans quelle région de la Flandre elle aurait été tissée ? Thierry Bouts, on le sait, après avoir fait son apprentissage à Harlem (où il naquit vers 1410-1415), vint s'établir avant 1448 à Louvain, où il mourut en 1475. La tapisserie de M. Martin Le Roy aurait-elle été tissée à Louvain ? Rien n'empêcherait de le supposer, car il y eut dans cette ville des ateliers de haute-lisse, mais on ne connaît aucune de leurs productions et l'on n'a même sur eux presque aucun renseignement. On sait seulement (Guiffrey, *Histoire de la tapisserie*, p. 203 ; Müntz, *La tapisserie*, p. 194) qu'ils devaient avoir quelque importance au commencement du XVIe siècle. En effet, dans l'édit qu'il promulgua en 1544 pour compléter les règlements antérieurs relatifs à la tapisserie, Charles-Quint interdit la fabrication de la haute et de la basse-lisse en dehors de onze grandes villes, dont Louvain, et des cités franches où le métier était réglé par des ordonnances. Il y avait donc, à cette date, des ateliers de tapisserie à Louvain ; mais cet édit est malheureusement le seul témoignage que nous ayons de leur existence.

Il ne serait donc point impossible que la *Crucifixion* eût été fabriquée à Louvain ; toutefois, en l'absence de documents précis, on ne saurait rien affirmer. Il est seulement permis de croire que l'auteur inconnu de son carton était un imitateur de Thierry Bouts.



6.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Art flamand, fin du xve siècle.

(PLANCHE VI.)

Laine, soie et or. — La Vierge, tournée de trois quarts à gauche, est assise sur un banc ; sous ses pieds un coussin vert ; elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu qui est passé par-dessus les cheveux et sert de voile. Sur son genou gauche elle porte l'enfant Jésus assis, vêtu d'une chemise blanche ; il tend une main vers une fleur que sa Mère lui présente de la main droite. Auprès de la Vierge, posés sur les tablettes du mur bas devant lequel elle est assise, on voit divers objets : à sa droite un livre debout, sur lequel est placée une feuille de parchemin déroulée où l'on distingue des lignes d'écriture ; plus près, un verre à boire en verre blanc, sans pied, qui supporte une pomme. A gauche de la Vierge, un autre livre, vu à plat, et qui maintient une autre feuille de parchemin analogue à la précédente. La tête et les épaules de la Vierge se détachent sur une bande de brocart d'or, qui tombe devant le petit mur. Sur ce dernier, qui forme balustrade, on voit à droite une coupe en faïence blanchâtre de forme grossière, au pied mamelonné, dans lequel est posée une grappe de raisin noir.

Tout le fond de la tapisserie est occupé par un grand paysage où l'on aperçoit, à travers des arbres, des maisons et des tours. A gauche

une grande croix, munie d'une sorte de plateau auquel est fixée une feuille de parchemin couverte d'écriture.

Les deux angles inférieurs de la composition sont arrondis, et ornés chacun d'une fleur (une rose rouge, et un coquelicot (?) rouge), au naturel sur fond d'or.

Bordure étroite, formée d'une bande d'or entre deux bandes bleues.

Hauteur : 0^{m},705.
Largeur : 0^{m},58.

Acquise à Paris, en 1900.

Bibl. — G. Migeon, *La Collection de M. Martin Le Roy*; *Les Arts*, novembre 1902; fig., p. 21.

Les très petites dimensions de cette tapisserie permettent de supposer qu'elle devait être destinée à la décoration de quelque oratoire particulier; et la délicatesse de son exécution — (on a parfois voulu voir en elle un chef-d'œuvre de maîtrise) — la rendent digne de la plus riche cathédrale comme de la chapelle du prince le plus raffiné. Le charme pénétrant et la grâce de son style en font un exemple achevé de la perfection que savaient parfois atteindre, vers la fin du xve siècle, les plus habiles des tapissiers flamands.

L'ancienne collection Spitzer renfermait une pièce qui offre avec celle-ci des analogies indéniables. Elle représente la *Sainte Famille*. Les trois personnages sont vus en buste : au centre, l'Enfant, vêtu d'une robe brune, tient deux grappes de raisin noir au-dessus d'une coupe en faïence blanchâtre; devant lui le globe du monde, en cristal, surmonté d'une croix en métal, et à sa droite un livre. Derrière lui, à sa droite, la Vierge tenant des deux mains une grappe de raisin noir; et à sa gauche saint Joseph portant aussi une grappe de raisin noir. Derrière ces trois personnages pendent des morceaux d'étoffes brochées, attachées aux poteaux de la construction légère qui doit abriter la scène. Dans le fond, un paysage. L'encadrement, très riche, est formé de feuillages, de fleurs et de fruits (Voir : *La Collection Spitzer*, t. I. Paris, 1890, in-folio; n° 2).

On relève entre ces deux pièces des similitudes nombreuses et évidentes. Pour la disposition générale, on notera des dimensions pareillement réduites (H. 0^{m},70 × L. 0^{m},55), une égale perfection technique, et cette courbe spéciale du bas, avec deux fleurs garnissant les angles : la rose qui occupe le coin inférieur gauche est même identique dans les deux tapisseries. Les types des personnages sont aussi analogues dans les deux pièces; dans l'une et l'autre on retrouve le même enfant Jésus, avec un petit nez droit, de grands yeux bien ouverts et bien fendus, et cette oreille assez particulière, grande, à large ourlet, qui semble tranchée net et recollée à la joue. Les deux Vierges sont également voisines, avec les mêmes cheveux frisés indiqués par des lignes horizontales; mais celle de la tapisserie de Spitzer est plus raide et moins jolie. Enfin certains détails se retrouvent identiques dans les deux

pièces : la même coupe en céramique grise, épaisse, unie sauf trois lignes en creux, avec un pied à godrons irréguliers ; la même prédilection singulière pour les grappes de raisin noir ; et la même affiche, suspendue à un poteau dans une des tapisseries et à une croix dans l'autre.

Des analogies aussi nettes et aussi variées ne sauraient s'expliquer que par une communauté d'origine ; aussi paraît-il hors de doute que ces deux pièces ont été exécutées d'après des cartons d'un même peintre, et dans un même atelier.

Il serait intéressant de déterminer exactement l'un et l'autre, et nous avons fait d'assez longues recherches pour y arriver : mais sans pouvoir aboutir à des conclusions bien précises.

Quand on examine attentivement ces tapisseries, on ne tarde pas à constater qu'il y a de singuliers rapports entre leur art et celui de toute une série d'œuvres qui ont vu le jour à la même date dans la Flandre occidentale : nous voulons dire les manuscrits à peintures de l'école ganto-brugeoise.

On connaît bien les enlumineurs de cette école et l'on sait, grâce surtout à M. le comte Paul Durrieu, à M. Destrée, à M. Weale, quelles œuvres il convient de leur attribuer. Dans son étude sur *Alexandre Bening et les peintres du bréviaire Grimani* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891), M. Durrieu a démontré que le fondateur de cet atelier qui devait produire tant de chefs-d'œuvre, est un enlumineur nommé Alexandre Bening ou Benninck. Cet artiste important, qui fit souche d'hommes célèbres, apparaît en 1469, année de son affiliation à la guilde des peintres de la ville de Gand ; c'est dans cette ville et à Bruges qu'il a travaillé jusqu'à sa mort, survenue en 1518 ou 1519. Grâce à des manuscrits exactement datés et à des documents d'archives, M. Durrieu a pu reconstituer en partie son œuvre, et lui attribuer avec certitude quelques monuments capitaux de l'enluminure flamande, notamment quatre manuscrits de la Bibliothèque Nationale : la *Vie du Christ* (Ms. français 181 ; datée 1479) ; les *Antiquités des Juifs* (Ms. français 14 et 15 ; datées 1480 et 1483) ; les *Commentaires de César* (Ms. français 38 ; datés 1482) ; le *Boëce* (Ms. néerlandais 1 ; daté 1492).

Or il est quelques analogies qui s'imposent entre les miniatures de cette école ganto-brugeoise (Voir aussi : J. Destrée, *Les Heures de Notre-Dame* ; Bruxelles, 1896 ; in-4), et notre tapisserie. Dans l'une comme dans les autres on retrouve le même sentiment général, et certains détails typiques, notamment les fleurs sur fond d'or, traitées d'une manière très réaliste, décoration spéciale aux manuscrits ganto-brugeois où elle apparaît vers 1483. Nous avions pensé d'abord que la tapisserie devait être rapprochée des œuvres mêmes d'Alexandre Bening ; mais une confrontation minutieuse nous a au contraire fait constater une différence assez grande entre l'art du fondateur de l'école, encore voisin du style de Roger van der Weyden ou de ses élèves, et celui de notre tapisserie. Maître Alexandre a une allure plus sèche, plus rude, dessine des figures plus allongées. C'est à d'autres œuvres de cette série, malheureusement anonymes, que l'on peut comparer notre *Vierge et l'Enfant* : son paysage est analogue à ceux d'un *Livre des propriétés des choses*, écrit à Bruges en 1482, que possède le British Museum (G.-F. Warner, *Reproductions from illuminated manuscripts* ; London, 1907, in-8 ; pl. 28) ; et ses figures, plus trapues que celles d'Alexandre Bening, ressembleraient plutôt à celles d'une *Géographie de Ptolémée*

écrite à Gand en 1485 pour le célèbre bibliophile Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse (Bibl. Nationale; Ms. latin 4804).

Si l'auteur inconnu du carton de la *Vierge et l'Enfant* se rattache directement à l'école de Gand et de Bruges, s'ensuit-il que cette tapisserie ait été exécutée dans l'une ou l'autre de ces deux villes? Dans l'état actuel de nos connaissances il paraît également difficile de l'affirmer ou de le nier.

Les documents d'archives prouvent que la corporation des haute-lisseurs était constituée à Gand dès avant 1453, puisqu'à cette date les tapissiers demandent à l'assemblée des échevins d'augmenter le nombre d'ouvriers qu'on leur permettait à chacun d'employer. Mais la liste des admissions des maîtres haute-lisseurs de 1461 à 1496, qui a été conservée, prouve que la corporation n'eut jamais un grand développement au xv[e] siècle. D'ailleurs il n'existe suivant M. Pinchart (*Histoire générale de la tapisserie; Tapisseries flamandes*, p. 114) aucune pièce de haute ni de basse lisse que l'on puisse attribuer avec certitude à un atelier gantois.

Pour Bruges la question est également assez obscure. On sait que la ville fut dès le xiv[e] siècle un des principaux centres du commerce des tapisseries, mais il ne semble pas que leur fabrication y ait jamais été très active; et c'est seulement en 1506 que la corporation des haute-lisseurs y fut organisée. Sans doute il existe une tenture qui y fut certainement exécutée, celle de saint Anatoile de Salins, œuvre de Jan de Wilde; mais elle ne remonte qu'à 1501-1506, et ne saurait témoigner de ce que les tapissiers brugeois faisaient plus anciennement. On a voulu attribuer à Bruges la célèbre *Glorification de la Vierge* léguée au Louvre par le baron Davillier, qui est datée de 1486. Toutefois cette hypothèse repose seulement sur le fait que le style de cette pièce admirable la rattache à l'école de Memling. Et la seule conclusion à laquelle on puisse s'arrêter paraît être celle-ci: que si la tapisserie du Louvre peut être donnée à Bruges, celle de la collection Martin Le Roy, qui ne lui ressemble en rien, devrait plutôt être attribuée à Gand: cette dernière ville étant d'ailleurs le centre de l'école d'enluminure à laquelle l'auteur du carton peut être rattaché. Encore n'y a-t-il là, bien entendu, rien de certain.





7.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

Art bruxellois, début du XVIe siècle.

(PLANCHE VII.)

Laine, soie et or. — La composition est divisée en trois compartiments. Au centre, le sujet principal : *la présentation au Temple*. La scène se passe dans un édifice de style gothique très tardif, dont on aperçoit seulement la voûte avec les fenêtres de l'abside, et deux colonnettes décorées de rubans et de perles, qui séparent le sujet central des autres. Au centre la Vierge à demi inclinée, vêtue d'une robe rose-passé et d'un manteau bleu, et coiffée d'un voile en toile blanche, présente des deux mains l'Enfant, enroulé dans une étoffe jaune, au vieillard Siméon. Ce dernier, chauve, à grande barbe blanche, vêtu d'une robe bleu-verdâtre et d'un manteau broché rouge et or, reçoit l'Enfant des deux mains. Derrière Marie deux suivantes, de mise très recherchée, portent chacune à la main un cierge allumé. Entre la Vierge et ces deux femmes, au second plan, saint Joseph, la tête à demi couverte d'un capuchon rouge, tient de la main gauche un bâton recourbé et de la main droite un cierge allumé. Sur le bord de son capuchon rouge court une inscription en capitales d'or, que les plis de l'étoffe disposent ainsi : ANOV+||..NOV+||AN. Derrière lui un jeune homme et une jeune femme. Il vient de remettre une cage contenant deux colombes — l'offrande fixée par

la Loi — à un homme imberbe qui semble, avec deux autres, accompagner un personnage (un prêtre?) coiffé d'un chapeau à deux cornes. Ils entourent l'autel, que l'on aperçoit à peine. A la gauche de Siméon, une suivante de la Vierge. Derrière lui à gauche, une vieille femme coiffée d'un turban : c'est la prophétesse Anne, qui au dire de Luc (II, 37), passait sa vie dans le Temple, en jeûnant et en priant. Au-dessus d'elle on voit une femme drapée dans un grand manteau brun qui lui couvre la tête ; une autre figure analogue apparaît à la droite de Joseph. Planant au-dessus de tout ce groupe trois anges chantent, tenant devant eux une banderole et un livre.

Des deux côtés de cette scène principale, au premier plan, deux prophètes sont assis. A la gauche du spectateur, le roi David ; il est vêtu d'une robe brochée brun et or, et d'un grand manteau rouge doublé d'hermine. Il porte une couronne sur ses longs cheveux bruns, et tient de la main droite un sceptre en or surmonté d'un fleuron. A droite, un autre prophète ; c'est probablement Isaïe, qui aurait annoncé la naissance virginale du Christ (VII, 14) : « *ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel* ». Mais ce peut également être Malachie, que l'on voit à cette place dans la Bible des Pauvres, avec la citation : « *Veniet ad templum suum Dominator quem vos quaeritis* » (III, 1). Il est vêtu d'une robe brochée rouge et or, et d'un manteau broché bleu et or, à pèlerine d'hermine. Un chapeau à grandes ailes couvre ses cheveux bruns, longs et bouclés. De la main droite il tient un livre et une banderole.

Au-dessus de ces deux personnages, qui trônent sur un sol tout couvert de plantes fleuries, l'auteur du carton a disposé deux scènes qui occupent le second plan, aux deux côtés du sujet principal.

Au côté droit de la tapisserie, on voit le jeune Samuel présenté au grand-prêtre Héli. On connaît cette histoire, racontée au premier chapitre du premier livre des *Rois*. Anne, femme d'Elcana, n'ayant point d'enfants, promit au Seigneur que si jamais elle avait un fils elle le lui consacrerait. Peu après Iahvé exauça sa prière, et elle eut un fils qu'elle nomma Samuel. Quand l'enfant eut grandi, elle le conduisit au Temple, et apporta en même temps comme offrande trois veaux, trois boisseaux de farine et une amphore de

vin. Son mari et elle immolèrent un veau, et présentèrent l'enfant à Héli, qui le garda auprès de lui. C'est le dernier épisode de cette histoire que le tapissier a représenté : Elcana, portant une bouteille en orfèvrerie munie d'une chaîne de suspension, et sa femme Anne, présentent à Héli le jeune Samuel agenouillé ; à terre, au premier plan, on voit un boisseau rempli de farine. La scène se passe devant le porche du Temple, où quatre personnages regardent.

Au côté gauche de la tapisserie l'auteur du carton a figuré une scène dont il ne nous semble pas que l'on ait encore trouvé l'explication définitive. Au premier plan, un jeune garçon est conduit et comme présenté par un homme imberbe à une jeune femme, de petite taille, qui découvre son sein droit ; au second plan un homme imberbe tient une couronne (analogue à celle que porte le roi David assis au premier plan de la tapisserie), qu'il semble vouloir poser sur la tête du jeune homme ; au centre un vieillard à grande barbe, coiffé d'un turban qui est orné sur le front d'une sorte de diptyque (un grand-prêtre ?), est assis dans une chaire décorée de panneaux à serviettes, et regarde la couronne qui est portée devant lui. Au troisième plan deux hommes imberbes, debout ; fond de paysage. — Dans les quelques lignes qu'il a consacrées à cette tapisserie, M. Migeon avait défini cette composition (*Les Arts*, 1902, p. 32) « la Vierge recevant la couronne » ; mais cette explication ne saurait être admise. M. Destrée, dans ses travaux sur l'Exposition de Bruxelles (1905), que nous citons plus bas, a cru reconnaître dans cette scène un épisode du premier chapitre du troisième livre des *Rois* : le jeune Salomon déclaré successeur présomptif de David, sur les instances de sa mère Bethsabé. Pour ne point interrompre trop longuement le cours de la description de la tapisserie, nous reviendrons sur ce point à la fin de la notice, en examinant dans son ensemble l'iconographie du carton.

Enfin l'artiste a disposé, dans les deux angles supérieurs du grand sujet central, deux petites compositions. A gauche du spectateur c'est le sacrifice de Caïn et d'Abel (*Genèse*, ch. IV) : Abel agenouillé lève les bras vers le Seigneur, tandis qu'au second plan ses offrandes sont consumées par le feu ; au premier plan, Caïn tourne le dos à

son frère, et tient à la main une mâchoire d'animal. Dans le fond, un paysage.

A droite du spectateur, le sacrifice d'Abraham. Un ange saisit l'épée du vieillard qui s'apprêtait à immoler son fils Isaac, agenouillé devant lui. Fond de paysage.

Cet ensemble de compositions est encadré d'une assez large bordure, où des fleurs, des feuillages et des oiseaux se détachent sur un fond bleu-foncé uni. Cette décoration, à la fois continue et très variée, est traitée avec un soin extrême. Les tapissiers bruxellois, qui ont aimé à encadrer ainsi leurs œuvres, ne l'ont jamais fait avec plus de goût ni d'habileté, et l'on ne peut qu'admirer la perfection avec laquelle ils ont rendu les plumages des huppes, des bouvreuils, des fauvettes, ou des pinsons.

Par une exception extrêmement rare, cette bordure principale, qui se déroule entre deux bandes étroites, formées chacune de trois rubans jaunes de deux tons, est encadrée à son tour par une lisière chargée de rinceaux stylisés, qui se détachent en jaune sur un fond rouge uni. On verra plus loin que, parmi les tapisseries si nombreuses du XVIe siècle flamand parvenues jusqu'à nous, il en est très peu qui présentent ce supplément de décoration.

Hauteur : 3^m,55.
Largeur : 4^m,02.

Acquise en 1884 (Voir plus loin).

Exposition d'art ancien bruxellois ; Bruxelles, 1905.

Bibl. — G. Migeon. *La Collection de M. Martin Le Roy*; *Les Arts*, novembre 1902, p. 32, fig. — *Catalogue de l'exposition d'art ancien bruxellois*; Bruxelles, 1905, in-12 ; n° 11. — Joseph Destrée, *L'exposition d'art ancien bruxellois*; dans *L'art flamand et hollandais*, 1905 ; p. 6-7 du tirage à part ; fig. — Joseph Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois*; Bruxelles, 1906, in-folio ; n° 7 ; pl. IX (en couleurs) et X.

Cette pièce capitale, qui a reçu à Bruxelles en 1905 un juste tribut d'admiration, provient d'Espagne, comme tant d'autres chefs-d'œuvre des tapissiers flamands. Elle a appartenu à l'église cathédrale San Salvador de Saragosse.

Nous avons eu connaissance du reçu original délivré, par l'administrateur du Chapitre, à deux marchands madrilènes auxquels le dit chapitre avait vendu :

« Seis tapices ó paños de Raz, á saber :
1° Uno que figura la Presentacion del Hijo de Dios en el Templo : .
2° Otro q. representa á San Martin ;
3° Otro que representa la Crucifixion del Señor ;
4° Un fracimento ;
5° Otro fracimento ;
6° Paño q. representa la Consagracion del Rey David[1]. »

M. Martin Le Roy acquit les deux premières de ces tapisseries, la *Présentation au Temple* et le *Saint Martin* ; nous ignorons où les autres se trouvent actuellement.

La *Présentation* provient donc authentiquement de l'église San Salvador de Saragosse, qui est aujourd'hui encore riche en tapisseries anciennes. La tradition locale voulait qu'elle eût été donnée jadis par une sœur de Charles-Quint, et il n'y aurait là aucune invraisemblance, vu la date de la pièce, sa beauté, et l'origine royale de plusieurs autres de la même série, comme on le verra plus loin (M. de Valencia a d'ailleurs établi que la reine Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, légua en Espagne diverses tapisseries ; *Tapices*, texte, p. 71). Mais une tentative pour vérifier le bien-fondé de cette attribution est demeurée malheureusement sans résultat : notre savant confrère M. Ibarra y Rodriguez, professeur à l'Université de Saragosse, à qui nous nous étions adressé, nous a répondu que depuis plusieurs années déjà le Chapitre ne permettait plus aux travailleurs l'accès de ses archives. Il faut donc renoncer, pour le moment du moins, à établir par des documents l'origine exacte de cette pièce.

Du moins serons-nous plus heureux en ce qui concerne son histoire artistique. On peut en effet aujourd'hui, grâce aux travaux publiés depuis quelques années en Belgique et en Espagne, reconstituer d'une manière certaine, à la fois par les monuments et par les textes, la série à laquelle elle appartient.

La tapisserie de M. Martin Le Roy fait partie d'une tenture composée de deux pièces : la *Présentation au Temple*, et l'*Accomplissement des prophéties relatives à la naissance du Christ*. Et l'on connaît deux exemplaires de cette tenture. L'un appartient à la Couronne d'Espagne ; l'autre est séparé aujourd'hui entre Saragosse et Paris : la *Présentation* chez M. Martin Le Roy, et l'*Accomplissement des Prophéties* demeuré à l'église San Salvador.

On trouvera de bonnes reproductions des deux pièces de Madrid dans le grand ouvrage de M. le comte de Valencia de Don Juan, *Tapices de la Corona de España* (Madrid, 1903, 2 vol. in-folio ; t. I, pl. VII et VIII, et *texte*, p. 7). La pièce demeurée à Saragosse a été publiée dans l'Album de l'Exposition de Madrid de 1892, où elle a figuré (*Exposicion historico-europea de Madrid*, 1892 ; Madrid, s. d., in-4 ; pl. 175).

1. « Six tapisseries ou tentures, à savoir : 1° une qui figure la Présentation du Fils de Dieu au Temple... ; — 2° une autre qui représente saint Martin ; — 3° une autre qui représente la Crucifixion du Seigneur ; — 4° un fragment ; — 5° un autre fragment ; — 6° une tapisserie qui représente le sacre du roi David. »

Les deux tapisseries sont disposées de la même manière; dans l'*Accomplissement des prophéties* (la pièce de la Couronne mesure : H. 3m,50 × L. 4m,45) on voit au centre, sous un dais, la Vierge assise, portant l'Enfant sur ses genoux, entourée d'anges et de divers personnages. Devant elle, au premier plan, Gédéon en armure, portant la toison, et Aaron, vieillard barbu, tenant à la main la baguette desséchée qui fleurit miraculeusement, — deux figures habituelles de la maternité virginale de Marie. Par une curieuse recherche de réalisme, la tête d'Aaron se reflète dans la cuirasse brillante de Gédéon. Aux deux côtés de cette représentation principale, et formant comme les volets du triptyque, on voit deux scènes accessoires : au côté droit, le Christ debout absout la femme adultère, que les Juifs se préparaient à lapider; au côté gauche, Jésus, entouré des apôtres, parle à la Samaritaine qui est debout auprès du puits, sa cruche à la main. Dans deux compartiments étroits, disposés entre le sujet central et les volets, Adam et Ève debout, se faisant face, d'après les figures de Jean van Eyck au retable de saint Bavon.

Pour les deux *Présentations au Temple* (celle de Madrid mesure : H. 3m,55 × L. 3m,80); il peut être intéressant d'analyser comment elles se répètent; car au début du XVIe siècle les tapissiers n'étaient pas encore arrivés à la conception, toute moderne, de la copie servile et mécanique; s'ils reproduisaient plusieurs fois le même modèle, ils ne se croyaient pas obligés de le faire de manière absolument identique; ils réservaient toujours la part de leur fantaisie personnelle, et ne se faisaient point scrupule de varier à leur gré maints détails.

Dans le cas présent, les différences ne sont pas très considérables entre la pièce de Paris et celle de Madrid; mais elles sont assez nombreuses, et comme une confrontation de ce genre est rarement possible pour des œuvres de cette date et de cette valeur, nous ne craindrons pas d'indiquer toutes celles qui méritent d'être relevées : de cette énumération, peut-être fastidieuse, on pourra du moins tirer des conclusions précises.

Voici donc la liste de ces variantes; nous la rédigeons en prenant pour base la tapisserie de Madrid, que le lecteur n'a pas sous les yeux (elle a figuré à l'Exposition de Paris en 1900, et a été reproduite par J.-J. Guiffrey, *Les tapisseries à l'exposition rétrospective et à l'exposition contemporaine*; *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 99; et par F. Calmettes, *Les tissus d'art*; *tapisseries françaises*; *Revue de l'art ancien et moderne*, 1900, t. VIII, p. 239), et en relevant ceux d'entre ses détails qui la distinguent de la pièce parisienne :

Présentation au Temple : une tête de femme, à coiffe claire, apparaît entre la tête de l'homme imberbe qui reçoit la cage de l'offrande, et la femme coiffée d'un voile sombre. L'homme imberbe dont la tête est vue de trois quarts à droite, derrière saint Joseph, porte un turban d'étoffe rayée; la femme devant lui a une coiffe en étoffe à décor en semis; la femme debout derrière l'Enfant Jésus a un chaperon arrangé autrement, et plus simple, qu'ici. Saint Joseph a un chaperon bordé simplement d'un double galon fin, et sans inscription. La femme debout au premier plan, tenant un cierge, a son manteau retroussé différemment et fait d'une étoffe brochée.

Le *prophète Isaïe* (?) a une robe de velours uni et un manteau à large orfroi

emperlé. *David* a un manteau en étoffe brochée ; le bas de sa robe est caché par des plantes fleuries, dont deux assez hautes.

Présentation de Samuel : Elcana porte une robe dont le col et la doublure des manches sont en étoffe brochée. La fente de la robe de Samuel n'est pas garnie de perles.

Couronnement de Salomon (?) : le personnage qui présente le jeune prince a une robe d'étoffe brochée. Ici le tapissier a supprimé le jeune homme qui, dans la pièce de Paris, passe la tête par-dessus le dossier du trône du prêtre. Le fond de paysage est différent.

Premier plan : le sol est plus large qu'à Paris, et garni de plantes plus hautes.

Bordure : elle est plus compacte, plus monotone, moins plaisante, que celle de Paris. La lisière à rinceaux, qui encadre si heureusement les deux pièces de Saragosse et de Paris, n'existe point.

Ce sont là, on le voit, des différences très appréciables, qui vont jusqu'à l'addition ou la suppression d'une figure dans un groupe. Mais elles ne modifient que fort peu l'aspect général, et n'empêcheraient sans doute pas, au premier abord, un spectateur non prévenu de confondre les deux pièces, bien que celle de Madrid soit d'une tonalité générale moins chaude.

Les deux tapisseries de Madrid, sorties évidemment du même atelier que la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy, appartiennent depuis longtemps aux collections royales d'Espagne. Dans le texte malheureusement très sommaire qui accompagne les planches de ses *Tapices de la corona,* M. de Valencia a noté que toutes deux ont appartenu à la reine Jeanne la Folle, qui les eut à Tordesillas où elle s'installa au début de l'année 1509, et où elle les conserva jusqu'à sa mort, survenue le 11 avril 1555. Comme l'histoire de ces deux pièces pouvait intéresser nos recherches, nous avons voulu préciser davantage, et voir sur quels documents reposait l'affrmation de M. de Valencia, qui n'a malheureusement presque jamais cité exactement les documents d'archives qu'il avait consultés. Grâce à la complaisance d'un hispanisant de nos amis, M. Henri Léonardon, et de M. Julian Paz, directeur des Archives Générales de Simancas, nous donnons ici pour la première fois le passage de l'Inventaire de Jeanne la Folle relatif à ces tapisseries. Ce document important — (qu'il serait utile de publier in extenso) — a seulement été signalé et résumé par M. Rodriguez Villa dans son livre sur la reine Jeanne (*La reina doña Juana la Loca* ; Madrid, 1892, in-8, p. 513).

Los dichos Diego e Alonso de Rivera [Camareros dé S. A.].

Cargo de la tapiceria e alfombras y reposteros guadamecies, desde el año de 1509 hasta el de 1555.

Cargasele mas *otro paño* rico, de oro y seda e lana de colores, en que estaba nuestra señora con su hijo en los brazos, y en lo alto del dicho paño, de la una parte Adan y de la otra Eva ; e baxo de nuestra señora estaba Gedeon que presentaba el vellocino o tuson, y estaba a la una parte Nuestro Señor en el templo con los fariseos quando querian apedrear la mujer adultera ; y tenia el dicho paño cinco anas de alto y de largo seis anas e media, que son por todos treinta e dos anas e media, segun parece por el dicho libro.

Cargasele mas *otro paño* rico, de oro y sedas e lana de colores, que estaba en el medio Nuestra Señora en el templo presentando a su precioso hijo ; y en lo alto a los angeles con un rotulo en las manos, e al un lado un rey coronado con un cetro en la mano, e a la otra parte un profeta ; y en lo baxo de la presentacion una verdura de cardos, e otras muchas figuras de hombres y mugeres ; y tenia de alto cinco anas, y de largo cinco anas e media, que son por todas veintisiete anas e media, segun parece por el dicho libro.

(Contadurias generales. Legajo 1213) (1).

Il est donc établi que les deux tapisseries de Madrid figuraient dans les collections royales dès la première moitié du xvie siècle. Nous aurions voulu savoir exactement à quelle date elles y entrèrent, pour essayer par là de déterminer l'époque de leur fabrication, que nous ne pouvons fixer qu'approximativement, comme on le verra plus loin. On peut supposer que la reine Jeanne les tenait de Philippe le Beau († 1506), qui les aurait acquises durant le voyage qu'il fit aux Pays-Bas peu avant sa mort ; car il ne serait guère vraisemblable qu'on eût acheté pour elle des tapisseries après son internement à Tordesillas, à en juger d'après divers détails rapportés par M. Rodriguez Villa ; mais les recherches que nous avons fait faire à Simancas n'ont malheureusement pas permis d'établir ce point intéressant. Il n'existe pas d'inventaire des tapisseries de Philippe le Beau, et les mentions de celui de Jeanne la Folle s'échelonnent, sans indications de dates précises, entre 1509 et 1555.

Il faut par conséquent nous borner à essayer de dater la *Présentation au Temple* et l'*Accomplissement des Prophéties* par la comparaison avec d'autres œuvres du même genre.

Elles appartiennent en effet à une série relativement nombreuse, et dont assez de pièces ont été photographiées ou publiées pour qu'on puisse essayer de les classer logiquement suivant leur valeur d'art et leur style. Comme d'autre part plusieurs d'entre elles sont datées par des inscriptions ou par des documents d'archives, on peut suivre dans l'ordre chronologique le développement de cet ou de ces ateliers, — autant du moins qu'on peut le faire quand il s'agit des productions des arts industriels, où il faut toujours tenir compte de la persistance plus ou moins longue

(1) Les dits Diego et Alonso de Rivera [chambellans de S. A.].

Prise en charge des tapisseries, et tapis et tentures en cuir doré, depuis l'année 1509 jusqu'à celle de 1555.

Pris en charge de plus, une *autre tapisserie* riche, d'or et soie et laine de couleurs, dans laquelle était Notre-Dame avec son fils dans les bras, et en haut de la dite tapisserie, d'un côté Adam et de l'autre Ève ; et en dessous de Notre-Dame était Gédéon qui présentait la peau de mouton ou toison ; et d'un côté était Notre Seigneur dans le temple avec les pharisiens quand ils voulaient lapider la femme adultère ; et cette tapisserie mesurait cinq aunes de haut et six aunes et demie de long, ce qui fait en tout trente-deux aunes et demie, comme il paraît par le dit livre.

Pris en charge de plus une *autre tapisserie* riche, d'or et soies et laine de couleurs, dans laquelle était au milieu Notre-Dame dans le Temple, présentant son précieux fils ; et dans le haut les anges avec un rouleau dans les mains, et d'un côté un roi couronné avec un sceptre dans la main, et de l'autre côté un prophète ; et au-dessous de la présentation il y a une verdure de chardons, et beaucoup d'autres figures d'hommes et de femmes ; et elle mesurait cinq aunes de hauteur, et cinq et demie de long, ce qui fait en tout vingt-sept aunes et demie, comme il paraît par le dit livre.

(Trésoreries générales ; liasse 1213.)

de certaines traditions, et du tempérament plus ou moins novateur des artisans.

Les pièces étroitement apparentées aux quatre tapisseries de Madrid, de Saragosse et de M. Martin Le Roy sont peu nombreuses ; et il n'y a pas lieu de s'en étonner, car la suite prouvera que nous avons affaire là à la tête de la série, aux œuvres capitales, — égalées quelquefois, surpassées jamais — d'un atelier qui a évolué assez rapidement (comme cela est logique, au commencement du XVIe siècle) vers un art de plus en plus compliqué, prétentieux et italianisant.

Il faut rapprocher avant tout de nos quatre pièces (nous n'avons pas la prétention de tout citer) : l'*Histoire de David et de Bethsabé* (en dix pièces), et la *Messe de saint Grégoire* (une pièce), des collections royales d'Espagne (Cte de Valencia, *Tapices*, pl. II, et IX à XI). Puis le *Symbole de la vie* et *Un donateur offrant un fruit à l'enfant Jésus*, les deux pièces au Musée de Lyon (Cox, *L'art de décorer les tissus*, pl. L, A, B, C, et pl. LXIII). On retrouve dans ces divers ouvrages non seulement le même style général que dans nos quatre tapisseries, mais encore la persistance constante de certains détails bien frappants : même allure et mêmes types dans les personnages, même division par des architectures, même manière de grouper, même genre d'architecture (un gothique attardé), et même bordure de fleurs et de fruits, avec ou sans animaux, mais toujours sur un fond foncé, et d'un seul tenant. Le *Symbole de la vie* a même la petite lisière décorée, si rare, des deux pièces de Saragosse et de M. Martin Le Roy ; et la *Messe de saint Grégoire* montre au premier plan deux grandes figures assises, comme dans la *Présentation*, parti-pris décoratif qui deviendra habituel dans l'atelier. Bien entendu toutes ces pièces ne sont pas d'une exécution également soignée ; certaines d'entre elles sont plus ou moins fines, plus ou moins riches en fil d'or. C'est là un fait auquel on n'a guère prêté attention jusqu'ici, et qui pourtant importe beaucoup pour le classement des œuvres : car il paraît certain que sur les cartons d'un même décorateur, ou sur un même carton, les ateliers ont fabriqué des tapisseries d'une exécution très inégale : la qualité du tissage est indépendante de la valeur artistique du carton.

Ces tentures, — probablement bruxelloises comme on le verra tout à l'heure, — doivent dater des premières années du XVIe siècle : car dans un acte de décharge daté de 1505, le roi Ferdinand V d'Aragon déclare que la *Messe de saint Grégoire* avait été donnée par Jeanne la Folle à sa mère la reine Isabelle la Catholique (Valencia, *Tapices* ; texte, p. 3) ; ce qui prouve que cette pièce a été exécutée au plus tard en 1504, année de la mort d'Isabelle.

C'est seulement dans ce premier groupe de tapisseries que l'on retrouve très exactement tous les caractères distinctifs que nous citions tout à l'heure. Dans celles que nous allons énumérer maintenant (la liste pourrait en être fort allongée) l'un ou l'autre d'entre eux fait presque toujours défaut, et l'on peut suivre ainsi, d'une manière assez précise, l'évolution du style dans ce grand ensemble d'ouvrages.

La division en polyptyque est l'un des premiers caractères qui disparaisse, car la tendance des ateliers sera vers un élargissement des compositions, qui finiront par occuper toute la tapisserie sans qu'aucune délimitation architecturale vienne entraver le déploiement des cortèges et l'entassement des figures. Les architectures, réduites à un rôle secondaire (sauf dans les cas où leur présence est commandée par le sujet, bien entendu), changent en même temps de style ; dans une pièce datée de 1513 on

constate que l'antique se mêle aux traditions gothiques, qu'il supplante dans une autre pièce datée de 1518. En même temps les bordures changent d'une manière insensible ; d'abord formées, comme on l'a vu, par des guirlandes continues de fleurs et de fruits se détachant sur un fond sombre, on voit bientôt les guirlandes divisées par des compartiments, serrées de place en place par des liens, ou coupées par des vases ou des ornements à l'antique ; au même moment les fonds clairs se substituent aux fonds foncés, avec les mêmes décors ; plus tard les guirlandes disparaissent et sont remplacées par des arabesques ou des trophées à l'antique. La perspective, enfin, suit une évolution parallèle ; dans les pièces les plus anciennes, comme notre *Présentation,* les figures s'étagent les unes au-dessus des autres, jusqu'en haut de la tapisserie ; progressivement les règles de la perspective linéaire, suivies par les peintres depuis longtemps déjà, sont observées plus strictement (peut-être à tort, en principe) par les tapissiers, qui finissent par s'y conformer exactement avec les cartons dessinés par Van Orley vers 1525-1530.

Bien entendu la transformation n'est jamais simultanée pour ces divers éléments du décor, et l'on ne trouverait sans doute pas une seule pièce qui ne soit en avance sur ses contemporaines par certains d'entre eux, et en retard par d'autres ; la bordure, par exemple, peut être d'un style plus archaïque que la perspective, et inversement. Mais somme toute les diverses modifications vont à peu près du même pas, et permettent de dater ces tapisseries, par comparaison, d'une manière très suffisamment rigoureuse.

On peut déterminer, par exemple, quelles sont les tentures qui doivent venir, logiquement, après celles qui touchent du plus près à notre *Présentation.* Il suffira de citer, parmi beaucoup d'autres, l'*Histoire de David et de Bethsabé,* au Musée de Cluny, le *Jugement dernier* du Louvre, le *Triomphe de la Renommée* du Victoria and Albert Museum (daté de 1507 ; cf. W-.G. Thomson, *A history of tapestry, from the earliest times until the present day* ; London, 1906, in-8 ; pl. p. 204), le *Combat des Vices et des Vertus* (ancienne collection Erlanger), deux pièces de l'*Histoire d'Érésichton* de l'ancienne collection Somzée (Catalogue de la vente, pl. XXV et XXVI), le panneau inférieur du *Dais de Charles-Quint* (Cte de Valencia, *Tapices,* pl. XXVII), la *Mise au tombeau* du Louvre, etc.

A côté d'elles il convient de signaler, en insistant plus particulièrement, une tapisserie qui fournit, avec une date certaine, des indications précieuses sur son auteur et sa provenance. Elle appartient au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, et représente un sujet traité plusieurs fois au XVe et au XVIe siècle par les artistes flamands : *La mort du duc Herkenbald.* Ce prince avait fait condamner à mort son propre neveu, coupable d'avoir violenté une jeune fille ; au moment de mourir il ne voulut pas s'en accuser comme d'un crime, et l'évêque qui l'assistait refusa de lui donner la communion dernière : alors l'hostie vint d'elle-même se poser sur les lèvres du moribond. L'histoire de cette tapisserie est bien connue, grâce à des documents publiés successivement par M. Wauters, par M. Pinchart (*Histoire générale de la tapisserie* ; *Tapisseries flamandes,* p. 120 à 121), par M. Guiffrey (*Histoire de la tapisserie,* p. 179-180) et par M. Destrée (*Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries* ; Bruxelles, 1904). Elle fut commandée en 1513 par la confrérie du Saint-Sacrement de l'église saint Pierre à Louvain ; un décorateur connu, Jan van Brüssel

dit Jan van Room, en composa l'esquisse, d'après laquelle le carton fut peint par un artiste nommé Philippe ; la tapisserie fut exécutée par un certain maître Léon, de Bruxelles, dont on n'a encore trouvé aucune autre mention.

Il est instructif de voir quelles différences séparent cette pièce de notre *Présentation*. Sans doute la composition est toujours divisée en trois compartiments, d'inégale grandeur, par des pilastres et des arcatures ; mais cette architecture a pris un caractère tout nouveau : au lieu des minces colonnettes encore dans la tradition gothique, ce sont ici des pilastres à l'antique, agrémentés de petits génies nus, supportant des arcatures qui toutefois, par un singulier mélange, sont encore de style flamboyant. Les types des personnages sont assez voisins de ceux de notre *Présentation*, à tel point que l'on pourrait relever certaines ressemblances entre les uns et les autres ; mais leur style s'est amolli, et l'on y découvre certaines figures banales, toutes de pratique, que l'on chercherait en vain dans notre *Présentation* ; enfin la bordure traditionnelle de feuillages et de fruits est ici coupée de place en place par de petits carrés dont les sujets s'enlèvent sur un fond clair, première apparition d'un principe de décoration nouveau, qui va jouir à son tour de la faveur des ateliers.

M. Destrée a rapproché de cette pièce une autre tapisserie du Musée du Cinquantenaire, représentant la *Descente de Croix*, dont le groupe central est emprunté à un tableau de Pérugin conservé à la Galerie antique et moderne de Florence. Et il attribue cette dernière à Maître Philippe, parce que l'un des personnages debout au pied de la croix porte sur le bord de son chaperon cette inscription brodée : PHILIEP. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette question des inscriptions, et nous noterons seulement que la *Descente de croix* se rattache en effet à la *Communion d'Herkenbald* ; mais elle nous paraît d'une qualité supérieure, et se rapprocherait plutôt d'autres pièces comme le *Jugement dernier* ou la *Mise au tombeau* du Louvre : elle en a certaines caractéristiques, comme l'absence d'architectures, et la bordure à guirlandes sur fond sombre, d'un seul tenant. M. Destrée en a encore rapproché une pièce de l'*Histoire de David*, au Musée du Cinquantenaire, dont un personnage porte, brodée sur son manteau, cette inscription qui aurait une certaine importance si elle n'était en partie moderne : *Jan de Roon*.

C'est également à ce groupe qu'il faut rattacher des pièces comme *Salomon et la reine de Saba* et *Esther et Assuérus* (Musée du Louvre) ; elles sont très voisines, par leur disposition, de notre *Présentation*, mais leur exécution est médiocre et leurs bordures se détachent sur un fond clair divisé en compartiments : ce qui pourrait les faire considérer commes des répétitions un peu tardives de cartons plus anciens.

De dates ou du moins de tendances plus récentes, seraient des tentures comme l'*Histoire de saint Jean Baptiste*, les *Moralités*, les *Funérailles de Turnus* (Cte de Valencia, *Tapices*, pl. XIV à XXIII), et la tapisserie bien connue de l'*Histoire de Notre-Dame du Sablon* (au Musée du Cinquantenaire) qui est datée de 1518 ; dans cette dernière, par une innovation caractéristique, la traditionnelle bordure de fleurs et de fruits est remplacée par des trophées à l'antique.

Si un examen minutieux de toutes ces pièces ne devait pas nous entraîner au delà des limites de cet article, il serait curieux de noter, pour chacune d'elles, les degrés d'évolution des divers éléments constitutifs du style ; mais nous n'avons pas la prétention d'entreprendre ici un pareil travail, très délicat et très long : c'est à

nos confrères belges de mener à bonne fin une étude que certains d'entre eux ont commencée avec succès. Nous avons seulement voulu montrer à peu près quelle place revient à la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy dans une série aussi considérable qu'intéressante.

Il faudrait maintenant déterminer à l'influence de quel maître il convient de rattacher cette tapisserie : problème délicat que l'on ne saurait, à l'heure actuelle, résoudre d'une manière tout à fait certaine.

La plupart des écrivains qui ont eu l'occasion de la citer se sont bornés à y noter, en termes vagues et rapides, l'influence de quelque grand artiste, comme Quentin Matsys, voire même Memling ou Bouts. M. Destrée, seul, s'est efforcé de préciser davantage. A vrai dire, quand on cherche à reconnaître, pièces en main, à quelles peintures de maîtres ressemblent notre *Présentation* et les pièces similaires, on ne tarde pas à constater que, de quelque côté que l'on se tourne, on arrive à un résultat presque négatif. Il n'y a qu'un seul grand peintre avec les œuvres duquel certains personnages de nos tapisseries offrent quelques analogies, c'est Gérard David (né vers 1460, mort en 1523) ; encore ne sont-ce là que des analogies un peu vagues, et tout au plus peut-on relever certaines similitudes entre les types de nos tentures et certaines figures féminines de tableaux comme l'*Adoration des Mages* du Musée des Offices, la *Vierge et l'Enfant* de la collection Traumann à Madrid, les *Noces de Cana* du Louvre (E. von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule,* München, 1905, in-4). Du reste ces tentures, dont l'heureux agencement et la splendeur technique éblouissent au premier abord, ne sont peut-être pas d'un art aussi relevé et aussi original qu'on serait porté à le croire. Leur auteur, à notre avis, est un habile artiste de second ordre, décorateur très adroit, influencé notablement par Gérard David ; il a cherché avant tout la note somptueuse, une disposition plaisante des groupes et des étoffes brochées, mais pour ses compositions mêmes il n'a pas toujours pris la peine de faire de grands efforts d'imagination. Il ne s'est pas piqué d'une inspiration personnelle, et n'a jamais hésité à prendre son bien où il le trouvait : on a déjà relevé ses emprunts à Jean van Eyck, à Pérugin, et l'on en découvrirait certainement d'autres si les tableaux du XVe siècle étaient parvenus jusqu'à nous en plus grand nombre.

Aussi ne doit-on pas être surpris en constatant que le seul nom de peintre que les documents aient encore fourni pour cette série si nombreuse de tentures, soit précisément celui d'un artiste de second rang : Jean de Bruxelles. L'auteur du carton de la *Communion d'Herkenbald* jouissait d'ailleurs d'une certaine réputation ; un voyage en Italie, d'où probablement son surnom de Jean de Rome, lui avait donné ce prestige que conférait alors aux artistes une connaissance plus directe et plus intime de l'art antique ; prédécesseur de Van Orley comme peintre en titre de Marguerite d'Autriche, il travailla pour cette princesse à Bruxelles (en 1510) où il donna les modèles de statuettes pour les grilles du palais, et à Brou (en 1516) où il dessina les patrons, à grandeur d'exécution, des tombeaux qu'elle voulait faire élever dans la chapelle. En 1517 et en 1521 il fit, pour Charles-Quint, des modèles de sceaux. Ce sont là des besognes de décorateur, et il n'est point surprenant de lui voir donner, en 1513, un carton de tapisserie.

Le fait que cette *Communion d'Herkenbald* appartient à un groupe de tentures assez nombreux et assez homogène, a naturellement amené les archéologues à attribuer plusieurs d'entre elles à Jean de Bruxelles. M. Destrée a proposé, après M. Wauters, de lui donner le *Salomon et la reine de Saba* et l'*Esther et Assuérus* du Louvre, l'*Histoire de David* peut-être signée de lui, du Musée du Cinquantenaire (cf. *Maître Philippe*, ouvr. cité), ainsi que la *Descente de croix* et la *Bethsabé à la fontaine*, de Bruxelles (*Catalogue de l'exposition d'art ancien bruxellois*, p. 14-15), le *Combat des Vices et des Vertus* de la collection de MM. Goldschmidt, la *Parabole de l'Enfant prodigue* de la collection de M. Nardus, voire même la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy et trois pièces de l'ancienne collection de M. de Somzée, le *Mariage*, le *Triomphe de la Vierge* et le *Triomphe du Christ* (*L'exposition d'art ancien bruxellois*, p. 6 à 10 ; *Tapisseries et sculptures bruxelloises*, p. 8-9 ; p. 23-24 ; p. 85). Enfin M. Wauters voudrait lui attribuer l'*Histoire de David* du Musée de Cluny, et l'*Allégorie de la Luxure* du Musée National de Munich (*Catalogue.... des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, 2e édition, 1906, in-8 ; p. xvi).

M. Destrée a promis d'étudier à loisir, dans un travail qu'il a annoncé, cet atelier dont Jan van Room semble être la figure principale ; nous serons heureux de lire son article, et nous bornerons pour le moment à faire remarquer qu'il y a entre toutes les pièces citées plus haut des différences sensibles de style (dues parfois au tissage, nous l'avons déjà noté) et de date. Si vraiment la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy doit être attribué à Jean de Bruxelles, c'est à la fois une de ses œuvres les plus anciennes et les plus remarquables.

En tous cas il semble probable que la plupart de ces tapisseries ont été exécutées à Bruxelles. La chose est certaine pour la *Communion d'Herkenbald*, puisque les documents nomment son tapissier « Maître Léon, de Bruxelles ». Et il en va probablement de même pour la *Messe de saint Grégoire*, car au bas de la chape du pape, dans la bordure, on lit entre deux plis de l'étoffe ||....RVXEL||, ce qui semble bien être, comme l'a dit M. Destrée (*Tapisseries et sculptures bruxelloises*, p. 8) un fragment du mot *Bruxellae*. De plus l'auteur probable des cartons de ce groupe de tapisseries, Jean de Bruxelles, semble avoir vécu principalement dans la capitale du Brabant.

Nous venons de faire état d'une inscription tissée sur la bordure d'un vêtement, et ceci nous amène à parler de celle qu'on relève dans la *Présentation* de M. Martin Le Roy. Cette inscription, qui n'avait point encore été signalée, et qui était moins apparente avant un nettoyage récent de la tapisserie, est ainsi disposée : ANOV + ||... NOV + ||AN. Les lettres sont très nettes, et il ne saurait y avoir de doutes au sujet de la lecture ; il s'agit évidemment du mot ANOV, répété trois fois.

Mais l'explication de ce mot est assez difficile. Ne parvenant point à en découvrir une qui nous parût satisfaisante, nous avons interrogé quelques-uns des plus savants paléographes, français et étrangers. Plusieurs d'entre eux nous ont proposé des hypothèses plus ou moins ingénieuses, mais qui semblent également inacceptables ou hasardées, même à leurs auteurs. L'un a cru que l'on pourrait y reconnaître du latin ; un autre, du catalan ; un troisième y a vu une déformation d'une formule célèbre, ANOV pour AEIOV, initiales de la devise de la maison d'Autriche.

Il est d'ailleurs très difficile de se faire une opinion générale au sujet de ces

inscriptions placées dans les bordures des vêtements, à la fin de l'époque gothique. Parfois (quand elles offrent un sens, ce qui est assez peu fréquent) — elles désignent le personnage qui les porte. Ainsi sur le manteau d'un des principaux acteurs d'une *Descente de croix* de Madrid on lit IOSEPH AB ARIMATHEA (Valencia, *Tapices*, pl. 31). Parfois elles donnent le début d'une prière : souvent on lit AVE MARIA sur des manteaux de Vierges. Très rarement elles paraissent désigner l'auteur de l'œuvre : M. Destrée a expliqué ainsi le PHILIEP de la *Descente de croix* de Bruxelles (où l'on trouve d'ailleurs aussi AN, ce qui ferait songer à notre ANOV), et la *Résurrection* de la belle tenture de Trente porte le nom du célèbre tapissier Peter van Aelst (V. Casagrande, *Arazzi fiamminghi preciose memorie dei P. Vescovi di Trento*; Trento, 1903, in-8 ; p. 10); mais il faut se garder de la tendance, peu scientifique, qui pousse maintenant certains écrivains à découvrir partout des signatures de ce genre.

A dire vrai, il semble bien que les tapissiers, les enlumineurs, les sculpteurs et les peintres, généralement illettrés, n'aient eu alors d'autre intention que d'agrémenter, par des lettres dont le sens leur échappait souvent et qu'ils agençaient au gré de leur fantaisie, les bordures des manteaux de leurs personnages. En tous cas le tapissier de la *Présentation au Temple* n'attachait sans doute pas une très grande importance à cet énigmatique ANOV, puisqu'il l'a omis sur la pièce de Madrid, et ne l'a tracé que sur celle de Paris.

Il resterait maintenant, pour en terminer avec la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy, à dire quelques mots de son iconographie. Nous ne l'avons pas fait en décrivant la pièce même, pour ne pas gêner le lecteur par une digression qui pouvait être reportée sans inconvénient à la fin de cette longue étude.

La division en polyptyque n'est pas, on le sait, une invention de notre tapissier, car on la retrouve sur des tentures sensiblement plus anciennes, notamment sur la célèbre *Vierge glorieuse* de 1486, léguée au Louvre par le baron Davillier. D'ailleurs ce parti-pris n'avait pas non plus été imaginé par l'auteur de cette admirable pièce ; il l'avait emprunté à un livre illustré qui a exercé une influence considérable sur toute l'iconographie du XV[e] et du XVI[e] siècle : la Bible des Pauvres. Le peintre du carton de notre *Présentation* s'est inspiré lui aussi de ce livre si utile aux artistes, qui lui a fourni l'idée — (chère aux théologiens du moyen âge, qui aimaient à montrer partout la corrélation entre l'Ancien Testament et le Nouveau), — d'encadrer la Présentation de Jésus au Temple entre deux sujets analogues, empruntés à l'Ancien Testament, et de l'accompagner de deux des prophètes qui avaient prédit cet événement.

La Bible des pauvres accompagne de deux scènes la Présentation de Jésus : à droite la présentation de Samuel à Héli, et à gauche la présentation d'un enfant par ses parents, suivant le précepte du Lévitique (chap. XII). En haut elle place David et Malachie ; au bas, Zacharie et Sophonias.

On remarquera que l'auteur inconnu de la Bible des Pauvres (dont le plus ancien manuscrit date d'environ 1300 ; cf. Joseph Guibert, *Les origines de la Bible des Pauvres* ; *Revue des Bibliothèques*, 1905) n'avait pas pu découvrir un sujet particulier pour faire vis-à-vis à la présentation de Samuel : il s'est borné à montrer une famille juive anonyme satisfaisant aux prescriptions du Lévitique. Il paraît certain

que l'auteur du carton de la *Présentation* a voulu mieux faire, et donner à Samuel un pendant plus précis. De là la scène que nous avons décrite plus haut. M. Destrée a cru y voir le jeune Salomon déclaré héritier de David, sur les instances de sa mère Bethsabé ; mais sans aller jusqu'à dire que c'est là une erreur, nous ne saurions dissimuler que cette explication ne nous satisfait pas absolument.

D'après la Bible (*Reges*, III, I) David étant devenu vieux, un de ses enfants, Adonias, fils de Haggith, voulut se faire reconnaître comme l'héritier présomptif du trône. Alors Bethsabé, conseillée par le prophète Nathan et le prêtre Sadoc, alla rappeler à David la promesse qu'il lui avait faite de laisser le pouvoir à leur fils Salomon. Le vieux roi accueillit sa prière ; par son ordre Nathan et Sadoc firent monter Salomon sur la mule royale et le conduisirent à Gihon ; là Sadoc prit dans le tabernacle la corne d'huile et oignit Salomon, qui fut acclamé par le peuple, et succéda peu après à son père. Or aucun de ces détails si caractéristiques ne se retrouve dans la tapisserie. On y voit bien un jeune prince et un prêtre (car la coiffure du personnage assis dans la chaire est pareille à celle de Zacharie, dans la tenture de l'*Histoire de saint Jean Baptiste*, contemporaine de notre *Présentation*) ; mais il nous semble difficile de reconnaître la mère de Salomon dans la très jeune femme (presque une enfant, à en juger d'après sa taille) qui découvre son sein devant le présumé Salomon ; et pourquoi le peintre, qui a suivi très exactement le texte biblique dans la Présentation de Samuel, aurait-il remplacé ici la corne d'huile par une couronne, et modifié toute la mise en scène ? Aussi croyons-nous qu'il faut garder quelque prudence dans l'explication de ce sujet. C'est encore une question qui reste à éclaircir, parmi toutes celles que soulève la très importante et très belle pièce qu'est la *Présentation au Temple* de M. Martin Le Roy.



SAINT MARTIN

8.

SAINT MARTIN

Art bruxellois, premier tiers du XVIe siècle.

(PLANCHE VIII.)

Laine, soie et or. — Au premier plan, au centre, saint Martin à cheval, de profil à droite. Il est vêtu d'une sorte de robe à jupe courte, en étoffe brun-rose garnie d'orfrois, et de chausses collantes rouges, dont les taillades laissent voir des bas bleus. Il est imberbe ; ses cheveux bruns sont longs et bouclés ; il est coiffé d'un bonnet plat, en drap rouge, et nimbé. Son cheval blanc est garni de riches harnais couverts d'orfrois ; par-dessus la selle est passée une longue bande d'étoffe brochée rouge et or, bordée d'un large orfroi et emperlée, qui tombe jusqu'à terre. De la main droite le saint lève sa grande épée, avec laquelle il se prépare à trancher en deux son manteau rouge qu'il tend, derrière le cou du cheval, au mendiant. Ce dernier, nu sauf une draperie blanche nouée autour de ses reins, imberbe, la tête ceinte d'un turban, est à demi accroupi à terre ; de la main droite il tient sa béquille, posée sur le sol auprès de lui ; il lève la main gauche pour recevoir le manteau que lui donne le saint.

A gauche, également au premier plan, derrière ce groupe principal, quatre suivants du saint se tiennent debout. Ils sont vêtus des costumes élégants que les artistes du temps donnaient aux gens de guerre : robes courtes et manteaux amples, chausses collantes,

bonnets et chapeaux garnis de plumes, le tout en étoffes de couleurs vives (bleu, rouge, vert), rehaussées de broderies d'or. Deux d'entre eux portent une lance et un fauchard.

La scène se passe dans un grand paysage. Au centre, à l'arrière-plan, un groupe de petits personnages : saint Martin, accompagné d'un autre homme de guerre, fait l'aumône à quatre mendiants; un homme, suivi d'un chien, se dirige vers eux. A gauche un château fort; sur le haut d'une des tours un homme sonne de la trompette. A l'arrière-plan, au centre, des maisons. Des bandes d'oiseaux volent dans le ciel. A droite, au second et au premier plan, derrière le mendiant, un bouquet d'arbres. Le sol au premier plan est couvert de plantes fleuries.

La bordure de la tapisserie est formée d'une guirlande continue de fleurs et de fruits, qui se détache sur un fond clair, de couleur blanchâtre.

Dans cette guirlande se jouent de nombreux oiseaux, parmi lesquels on reconnaît des bouvreuils, des fauvettes, des huppes, des chardonnerets, des hiboux.

Hauteur : 2^{m},72.
Largeur : 2^{m},45.

Acquise à Paris en 1884.

Bibl. — G. Migeon, *La Collection de M. Martin Le Roy*; *Les Arts*, novembre 1902, fig. p. 24.

L'histoire de cette tapisserie est la même que celle du numéro précédent, la *Présentation au Temple*. Comme cette dernière, elle provient de l'église San Salvador de Saragosse, qui les aliéna, avec quatre autres, en 1884. On nous permettra de renvoyer le lecteur à ce que nous avons dit plus haut à ce propos (voir p. 41).

Ainsi que la *Présentation au Temple*, cette belle pièce fait partie du groupe, si nombreux et si important, des tapisseries de Bruxelles; et après les longs développements que nous avons donnés tout à l'heure sur ce point, il est facile de reconnaître à quelle période de l'évolution des ateliers bruxellois elle doit être attribuée.

Le *Saint Martin* appartient à un art nettement postérieur à celui de la *Présentation au Temple* et des pièces qui s'y rattachent directement. On y chercherait vainement, en effet, cette division de la composition par des architectures, cet entassement des figures en hauteur, cette perspective conventionnelle, ce style encore voisin du quinzième siècle, ce parti pris de fond sombre pour les bordures. Un certain laps de

temps (que nous chercherons à déterminer tout à l'heure) sépare cet art, qui marque le début du genre, de celui que représente le *Saint Martin*. Ici, d'abord, le style des figures est un peu plus mou, un peu moins nerveux et personnel, un peu plus imprégné d'italianisme ; de plus l'auteur du carton a visiblement le souci d'organiser sa composition de manière à donner un peu l'illusion d'un tableau de chevalet ; il a aussi la préoccupation de se conformer exactement aux règles de la perspective : c'est avec grand soin qu'il indique les différences de plans, et gradue la taille de ses personnages. Enfin, s'il s'en tient encore au type de bordure des débuts de la série, il la dispose sur un fond clair, ce qui est également, comme on l'a vu, une des preuves de l'évolution de tout le groupe vers un art plus récent.

Aussi est-ce parmi des tentures plus modernes que la *Présentation au Temple* qu'il convient de chercher les analogues de ce *Saint Martin*.

La pièce la plus voisine que l'on pourrait citer serait sans doute le *Saint Jérôme* de la collection royale d'Espagne (Valencia, *Tapices*. pl. 24) ; avec sa grande figure au premier plan, son fond de paysage bien en perspective avec de petits personnages, ses constructions du second plan à gauche, sa bordure à guirlandes sur fond clair (mais divisée alternativement en carrés et en losanges), cette tapisserie est certainement très proche du *Saint Martin* ; toutes deux semblent également distantes de l'art de la *Présentation au Temple*, avec cette différence toutefois que le *Saint Jérôme* est d'un art plus sec que le *Saint Martin*. Il est à noter que toutes deux représentent des saints isolés, ce qui est assez rare, et ont presque les mêmes dimensions (le *Saint Jérôme* mesure $2^{m},80 \times 2^{m},80$).

Analogue également est le *Départ pour la chasse*, de la collection de M. d'Hunolstein ; les cartons sont très certainement contemporains et témoignent des mêmes tendances générales (on notera que le harnachement du destrier du seigneur ressemble à celui du cheval du *Saint Martin*), toutefois ici l'exécution semble inférieure. La bordure à fleurs et oiseaux se détache encore sur un fond foncé ; mais elle est divisée en compartiments alternativement ovales et ronds.

La tenture des *Moralités*, de la Couronne d'Espagne (Valencia, pl. 20-22) montre encore des chevaux très voisins comme forme et comme harnachement, de celui du *Saint Martin* ; pourtant le style général est assez sensiblement différent.

A vouloir citer encore des tapisseries analogues, on ne tarderait pas à arriver à des œuvres d'une époque (ou du moins de tendance) postérieure à celle du *Saint Martin*. Elles offrent d'ailleurs pour nous un réel intérêt, vu que plusieurs d'entre elles sont datées, et permettent de déterminer plus exactement quand celle qui nous occupe dut être fabriquée. Si l'on considère par exemple la pièce du fond du Dais de Charles-Quint, qui représente le *Christ en croix* (Valencia, pl. 26), on constate au premier coup d'œil que la recherche de la perspective la plus absolue, l'allure contournée et italianisante des figures, tout à fait dans le goût de Van Orley, indiquent une époque plus récente que celle du *Saint Martin*, beaucoup moins éloigné des traditions antérieures des ateliers brabançons. Or les documents cités par M. de Valencia (*texte*, p. 19) établissent que le Dais de Charles-Quint fut commandé en 1523 par Marguerite d'Autriche au célèbre tapissier bruxellois Pierre de Pannemaker. Et ceci a pour nous une réelle importance, car il en résulte que l'on devrait attribuer le *Saint Martin* à une date plutôt plus ancienne que cette année 1523. Cette conclusion se trouverait encore

confirmée par ce fait que la tenture de la *Fondation de Rome* (Valencia, *Tapices*, pl. 41-46) également d'un art plus avancé que le *Saint Martin*, a dû être exécutée d'après des cartons de Van Orley en 1524 ou peu après.

Le *Saint Martin* offrirait donc pour l'histoire de la tapisserie bruxelloise un intérêt assez particulier : il montrerait ce que produisaient les ateliers encore fidèles aux traditions inaugurées vers le début du xvie siècle par l'auteur de la *Présentation au Temple* et des pièces similaires, au moment précis où le goût des amateurs allait se porter vers un art plus italianisant. Il est curieux de constater que cette dernière tendance est représentée surtout par Bernard Van Orley, qui avait précisément succédé, dans la faveur de Marguerite d'Autriche, à l'énigmatique Jean de Bruxelles, dit Jean de Rome, auteur présumé des cartons de ces tapisseries bruxelloises de l'époque antérieure.



9

CHASSE A L'ÉLÉPHANT

[illegible]

9·

CHASSE A L'ÉLÉPHANT

Première moitié du xvi[e] siècle.

(Planche IX.)

Laine et soie. — La scène se passe dans une forêt. Au centre, au premier plan, un éléphant mort est étendu à terre, la tête tournée vers le spectateur; il perd son sang par trois blessures, au flanc droit, à la hanche et à l'épaule droites. Un valet de chiens, vêtu de chausses bleues, collantes, et d'un pourpoint rose à reflets jaunes, se penche au-dessus de l'animal, sur lequel il s'appuie du genou droit; il semble retirer quelque chose de la plaie que l'éléphant porte au flanc droit; de la main gauche il s'appuie sur un grand épieu; un cor est suspendu à sa ceinture par une bande noire à quadrillages jaunes; trois chiens l'accompagnent, dont deux derrière lui, accouplés, et un au premier plan. De la gauche s'avance vers l'éléphant, en tournant le dos au spectateur, un autre valet de chiens qui tient en laisse deux grands lévriers; il est vêtu de chausses rayées rose et bleu, d'un pourpoint rose, et d'un court manteau jaune, à capuchon. Il est barbu, et coiffé d'un bonnet noir à lignes jaunes, collant comme une perruque; de la main gauche il s'appuie sur un grand javelot; derrière son dos il porte, attachée à sa ceinture, une dague à oreilles. Au second plan, au centre, un chasseur, monté sur un cheval blanc, s'approche de l'éléphant par derrière; il est vêtu d'un manteau bleu à bandes noires, d'une pèlerine jaune,

et d'un chapeau gris à lacs noirs, garni de plumes ; il se penche vers l'éléphant, qu'il semble vouloir toucher d'un bâton pointu (?) qu'il tient à la main. A l'arrière-plan, au centre, sous une haute futaie, d'autres personnages s'approchent, à pied et à cheval. A droite un cavalier vu de dos, vêtu d'un manteau rose à bandes noires, s'éloigne au galop ; il poursuit un cerf qui disparaît au haut de la tapisserie. A gauche, échappée de vue sur un paysage où l'on aperçoit un village, une rivière qu'enjambe un pont à deux arches, et un moulin. Au second plan, combat d'une licorne et d'un éléphant ; la bête fantastique enfonce sa corne dans le flanc droit du pachyderme. Cela ferait supposer que la tapisserie pourrait représenter, non pas précisément une chasse à l'éléphant, mais des chasseurs rencontrant dans une forêt un éléphant qu'une licorne aurait blessé à mort ; l'éléphant étendu au premier plan porte en effet, au flanc droit, une large blessure qui correspond exactement à celle qu'on voit, au second plan, infligée au pachyderme par la licorne.

Le sol, d'un ton général bleuâtre, est semé de plantes à fleurs jaunes et rouges, d'un ton assez effacé.

A la partie supérieure de la tapisserie une bande, ornée de feuillages, de fleurs et de fruits, a été rajoutée.

Hauteur : 2^{m},65.
Largeur : 3^{m},82.

Achetée à Paris, en 1897.

Autant, pour les autres œuvres décrites dans ce *Catalogue,* il est aisé de déterminer des origines précises, autant nous éprouvons, devant celle-ci, un embarras que nous ne saurions dissimuler. Elle ne ressemble, en effet, à aucune autre pièce que nous connaissions, et c'est en vain qu'on lui chercherait des similaires dans les diverses histoires de la tapisserie, et dans les grandes collections de documents réunies tant à la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs qu'à celle de la Manufacture des Gobelins.

Au premier abord on serait tenté de la croire flamande ; et à vrai dire on pourrait trouver quelques analogies entre le fond, avec ses hautes futaies, et celui de certaines pièces de Bruxelles comme l'*Histoire de Cyrus* de la collection royale d'Espagne (Valencia, *Tapices*, pl. 117). Mais il ne s'agit là que d'un détail assez secondaire, et quand on cherche l'équivalent de cette tapisserie comme style général, comme art, on n'arrive guère à le découvrir.

Certains amateurs avaient pensé que l'auteur du carton pourrait être Jan van der Straet, dit le Stradan (1523 † 1605) qui a dessiné beaucoup de chasses pour les ateliers florentins ; mais ses ouvrages, d'ailleurs très médiocres, sont postérieurs de beaucoup à la pièce qui nous occupe.

Cette *Chasse à l'éléphant,* en effet, ne doit pas être plus récente que 1525 ou 1530 environ : les costumes sont ceux que la mode généralisa, avec des variantes, vers la fin du premier tiers du XVIe siècle. Une seule chose paraît évidente, c'est qu'ils ne sont point français ; nous ne connaissons pas d'œuvre authentiquement française où figurent des personnages vêtus comme le cavalier qui s'approche de l'éléphant ; cet accoutrement un peu étrange manque de l'élégance et de la distinction qui caractérisent les modes de notre pays à cette date ; et nous ne croyons pas non plus que ce soit une main française qui ait dessiné le profil caractéristique et un peu rude du valet de chiens vu de dos.

Types et costumes sembleraient concorder, au contraire, pour dénoter une origine germanique. On en trouverait d'assez voisins dans certaines œuvres de Holbein, et un autre peintre allemand, Lucas Cranach l'aîné (1472 † 1553) nous en fournit des modèles plus précis encore. La *Chasse au cerf* que ce dernier maître a gravée sur bois, et qui est une de ses planches les plus connues, rappellerait la *Chasse à l'éléphant* de M. Martin Le Roy ; et le *Martyre de sainte Catherine* du Musée de Dresde (peint en 1506 ; cf. Hedwig Michaelson, *Lukas Cranach der Aeltere* ; Leipzig, 1902, in-8 ; p. 26 et fig. 4) montre un bourreau qui ressemble au valet de chiens tenant en laisse les deux lévriers.

Aussi serions-nous tenté de croire que la *Chasse à l'éléphant* a été inspirée par une composition allemande, comme les deux petites tapisseries d'après Albert Dürer, datées de 1510 (mais d'un art très différent), que possède le Musée des Arts décoratifs. Quant à déterminer le pays où elle aurait été fabriquée, nous devons avouer que nous ne saurions, faute de documents précis ou de pièces de comparaison, le faire avec quelque certitude.



10.

DIDON PLEURANT LE DÉPART D'ÉNÉE

Manufacture de Paris, première moitié du XVIIe siècle.

(Planche X.)

Laine et soie. — Au premier plan une femme est assise au pied d'un grand arbre. Elle est vêtue, à l'antique, d'une robe bleue ouverte sur la poitrine, et d'un ample manteau jaune et rouge; sur ses cheveux bruns est posé un diadème en orfèvrerie. Elle paraît en proie à une vive douleur, et raconte ses infortunes à deux femmes qui se tiennent debout devant elle; l'une, vêtue d'une robe verte et d'un manteau jaune, semble indiquer du geste un palais qu'on aperçoit à l'arrière-plan; l'autre, à gauche, accoudée à un pilastre d'un portique, est vêtue d'une robe jaune-brun et d'un manteau bleu. A l'arrière-plan, un jardin en quinconce, agrémenté d'une fontaine surmontée d'un Amour, et un palais à deux étages qui rappelle un peu le style de Jacques-Androuet Ducerceau. Au rez-de-chaussée de ce palais, sous la colonnade, une femme embrasse et cherche à retenir un guerrier, tandis qu'un autre personnage, vu de dos, paraît attendre.

Une riche et large bordure, en grisaille sur fond jaune, encadre cette composition. Dans la bande du haut, au centre, un médaillon à cuirs découpés, soutenu par deux Amours et auquel est suspen-

due une lourde guirlande de fruits ; au milieu du médaillon, un Amour assis sur le dos d'un lion, et tenant d'une main un globe surmonté d'une croix. Aux angles, deux Renommées assises, vêtues à l'antique et tenant des trompettes.

Sur le montant de la bordure, au centre, est disposé de chaque côté un médaillon à cuirs découpés, surmonté d'un Amour assis, tenant des guirlandes de feuilles de chêne. Dans le médaillon du montant droit on voit un Amour qui brise son arc sur son genou. Au montant gauche, c'est un Amour agenouillé, tenant un javelot.

A la bande inférieure est disposé, à chaque angle, un groupe de deux Amours, l'un tenant un nid d'oiseau, et l'autre jouant avec un lion ; au centre, un médaillon rectangulaire soutenu par deux Amours, et surmonté par un casque et des drapeaux. Dans ce dernier médaillon, quatre Amours offrent des présents à une statue de divinité dont on ne voit que le bas ; trois d'entre eux apportent des gerbes, et le quatrième tend à la divinité un globe surmonté d'une croix.

Il semble bien que cette composition (non encore identifiée), représente *Didon pleurant le départ d'Énée*. La reine, assise, aurait devant elle sa sœur Anne, et Barcé, la nourrice de Sichée. La scène de l'arrière-plan représenterait Énée partant malgré les supplications de la reine (*Énéide*, chant IV). — Les sujets des médaillons de la bordure conviendraient parfaitement à cet épisode.

Hauteur : 3m,75.
Largeur : 3m,37.

Acquise à Paris, 1874.

Bibl. — Repr. dans l'*Art pour tous*, dessin n° 2792. — La bordure a été relevée pour la Manufacture des Gobelins.

Cette tapisserie, d'un effet décoratif assez somptueux, appartient à une série considérable mais encore mal connue : celle des pièces fabriquées à Paris, sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, dans les ateliers qui ont précédé et préparé la création de la manufacture officielle des Gobelins. Jusqu'à ce jour il a été publié un nombre assez considérable de documents d'archives relatifs à ces ateliers, dont l'ac-

tivité a été très grande ; mais on ne s'est pas encore appliqué à réunir et à étudier les monuments eux-mêmes. Nous croyons savoir que M. Guiffrey et M. Fenaille vont entreprendre à leur sujet une grande publication illustrée. Mais en attendant l'apparition de cet ouvrage considérable, on devra consulter le travail, d'ailleurs excellent, de M. Guiffrey : *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle* (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France,* t. XIX, 1892 ; tirage à part, de 256 p.).

Les recherches de M. Guiffrey (*ouvr. cité,* p. 6) ont établi que plusieurs ateliers distincts ont existé alors à Paris :

1° L'atelier de l'hôpital de la Trinité, établi rue Saint-Denis sous Henri II, et qui prolongea son existence jusque sous le règne de Louis XIII ;

2° L'atelier de la Savonnerie, fondé à Chaillot sous Henri IV par Pierre Dupont ;

3° L'atelier de la Galerie du Louvre, où le tapissier Maurice Dubout trouva un refuge sous Henri IV, quand la maison professe des Jésuites, où il avait d'abord travaillé, fut restituée à l'Ordre ;

4° Le premier atelier des ouvriers flamands installés par Henri IV dans le faubourg Saint-Marcel, sous la direction de Marc Comans et de François de la Planche ou Van den Planken (C'est la première manufacture des Gobelins) ;

5° L'atelier du faubourg Saint-Germain, fondée de 1627 à 1630 par Raphaël de la Planche, le fils de François de la Planche.

Il va sans dire que ces différentes entreprises n'eurent point un égal succès. L'atelier de la Trinité semble avoir assez peu produit ; il est surtout connu pour avoir fabriqué, d'après les cartons de Henri Lerambert, une tenture de la *Vie de Jésus-Christ,* destinée à l'église Saint-Merri, et dont il ne subsiste malheureusement que des débris. L'atelier de la grande galerie du Louvre, dont l'histoire est à reconstituer, aurait éxécuté notamment, s'il faut en croire des mentions de l'*Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV* (publié par M. Guiffrey ; Paris, 1885-1886, 2 vol. in-8°), deux pièces d'après des cartons de Simon Vouet : *Les filles de Pharaon qui tirent le petit Moyse de l'eau,* et l'*Histoire de Jephté* ; ces deux admirables tapisseries sont malheureusement les seules, actuellement identifiées, que l'on puisse attribuer à l'atelier de la grande galerie ; la première est exposée au Musée du Louvre, et la seconde actuellement au Palais de l'Élysée. L'atelier de la Savonnerie s'est appliqué à la fabrication des tapis « façon de Turquie », et nous n'avons point à en parler ici.

Restent les deux ateliers des Comans et des De la Planche. Ce sont, à n'en pas douter, les plus importants, et M. Guiffrey n'a point exagéré en disant (*ouvr. cité,* p. 33) qu'ils ont « exercé une influence immense sur la prospérité de l'art de la tapisserie ». Grâce aux mentions précises relevées dans l'*Inventaire du Mobilier de la Couronne,* et grâce à l'inventaire après décès de François de la Planche en 1627 (Guiffrey, *ouvr. cité,* p. 47 et s.) on peut se faire une idée précise de l'importance des premières manufactures des Gobelins. La confrontation de ces documents permet de leur attribuer avec certitude une série de tentures : *Histoire d'Artémise, Histoire de Constantin, Histoire de Diane, Pastor Fido, Histoire de France, Histoire de Gombault et Macée, Métamorphoses d'Ovide, Amours de Théagène et Chariclée.*

Or dans aucune de ces suites on ne saurait reconnaître la tapisserie de M. Mar-

tin Le Roy. Elle doit en effet — (comme nous l'avons dit plus haut) — représenter un épisode des Amours de Didon et d'Énée : la composition principale paraît bien retracer la douleur de Didon au moment où Énée l'abandonne, et les petits sujets de la bordure confirmeraient pleinement cette interprétation.

Resterait donc à voir pour l'autre manufacture, celle du faubourg Saint-Germain. Or l'inventaire dressé par son directeur Raphaël de la Planche, après la mort de sa femme en 1661, prouve justement que ce dernier possédait, parmi ses cartons de tapisserie, huit pièces... « aussi peintes en huile sur toile... représentant l'*Histoire de Didon et d'Énée* » (Guiffrey, *ouvr. cité*, p. 96 et s.). Par conséquent l'atelier avait dû exécuter une tenture relative à cet épisode de l'Énéide.

Et cette supposition est encore corroborée par ce fait que notre Didon offre des points de ressemblance très précis avec une tenture parisienne qui doit provenir aussi de l'atelier du faubourg Saint-Germain.

Il s'agit de trois pièces d'une *Histoire de Renaud et d'Armide*. Les deux premières montrent, l'une, Carlo et Ubaldo présentant à Renaud le bouclier de diamant qui le fait rougir de sa mollesse (Jérusalem délivrée, chant XVI), et l'autre, une scène que nous n'avons pas su identifier : un guerrier blessé emporté par deux femmes; toutes deux proviennent de l'ancienne collection Barberini et appartiennent à M. Ffoulke, de Washington. La troisième pièce, un entrefenêtre, représente Carlo et Ubaldo devant la fontaine du rire (Jérusalem délivrée, chant XV); elle fait partie de la collection de M. Maurice Fenaille.

Les bordures de ces trois tapisseries (morceaux d'une suite qu'il serait intéressant de reconstituer) sont en partie identiques à celle de notre *Didon*. Elles s'en distinguent seulement en ce que leur auteur a remplacé par des Satyres les Amours des angles inférieurs, et a disposé sur le fond, entre les médaillons et les cartouches, des enroulements de rinceaux au lieu de nos grappes de fruits; il a également changé les sujets en camaïeu du centre des quatre médaillons.

Or ces trois tapisseries doivent provenir de la manufacture de Raphaël de la Planche, et voici pour quelle raison. Les deux pièces de M. Ffoulke portent sur la lisière, en plus du P et de la fleur de lis (marque commune à tous ces ateliers de Paris), la lettre R. Ce doit être là l'initiale de Raphaël de la Planche, qui l'aurait employée pour distinguer les œuvres de son atelier, comme Charles et Alexandre de Comans, au même moment, faisaient généralement suivre des lettres CC et AC, sur les lisières de leurs tapisseries, le P et la fleur de lis.

Si, comme nous le croyons, les pièces de M. Ffoulke et de M. Fenaille sont l'œuvre de Raphaël de la Planche, elles prouveraient que ces divers ateliers de Paris, quoique rivaux, ne vivaient point en mauvaise intelligence.

Ces trois tapisseries de l'*Histoire de Renaud et Armide* présentent en effet un point d'analogie, bien particulier, avec une autre *Histoire de Renaud et Armide* dont un exemplaire figura jadis dans les collections de la Couronne : c'est à savoir, la même bordure à rinceaux avec deux Satyres en grisaille aux angles inférieurs. Voici en quels termes l'Inventaire général du mobilier de la Couronne (t. I, p. 297) décrit la tenture possédée autrefois par Louis XIV :

« 21. Regnault et Armide. Une tenture de tapisserie de haulte lisse, de laine et soye, rehaussée d'or, fabrique de Paris, dessein de Voüet, représentant l'*Histoire de*

Regnault et Armide, dans une bordure fonds bleu semée de rinseaux d'or, deux Satirs de grisaille à chaque coin du bas ; dans le milieu, la devise d'Henry quatre sur un fonds rouge, et dans le hault, les armes de France et de Navarre en grand volume, soustenües d'Anges de grisaille ; en cinq pièces, contenant vingt aunes de cours cy devant, et à présent 21 aunes 5/6 par une sixième pièce qui y a esté adjoustée, sur 4 aunes de hault, doublée de toille verte à plein. »

Les trois tapisseries de M. Ffoulke et de M. Fenaille doivent donc provenir d'une tenture qui reproduisait avec moins de somptuosité (sans or, et les armes royales étant supprimées), celle de l'ancienne collection de Louis XIV. Or la suite de la Couronne, qui portait « la devise d'Henri IV », ne pouvait pas provenir des ateliers du faubourg Saint-Germain, créés seulement vers 1628.

Par conséquent il faudrait bien admettre que Raphaël de la Planche aurait parfois travaillé, au faubourg Saint-Germain, d'après des cartons qui lui auraient été cédés par son père François de la Planche, co-directeur de la manufacture du faubourg Saint-Marcel. M. Guiffrey avait d'ailleurs noté (*ouvr. cité,* p. 75) qu'après leur rupture officielle en 1629, les deux ateliers rivaux des De Comans et des De la Planche avaient continué à copier les mêmes modèles.

Quoi qu'il en soit, il semble très probable que la *Didon* de M. Martin Le Roy, et les pièces de *Renaud et Armide* de MM. Ffoulke et Fenaille (dont les bordures sont presque pareilles à la sienne) doivent provenir de la célèbre manufacture du faubourg Saint-Germain.



Martin Le Roy

II.

VERDURE

Manufacture de Paris, première moitié du XVIIe siècle.

(Planche XI.)

Laine et soie. — La scène représente une forêt au bord d'un étang. Au premier plan, au centre et à droite, un terrain marécageux où poussent des touffes d'iris à fleurs jaunes ; deux hérons s'y tiennent debout, immobiles ; tout à fait à droite, un arbre au tronc creux, couvert de vigne vierge. A gauche, un grand chêne, dans les hautes branches duquel est perché un perroquet bleu à queue rouge ; plus à gauche, d'autres grands arbres. A l'arrière-plan, au centre, une haute futaie assez clairsemée ; à droite, l'étang.

La bordure (très large et un peu lourde comme dans toutes les tapisseries de Paris) est formée de cartouches à cuirs découpés, de guirlandes de fruits, de coquilles ; à chacun des montants, le décorateur y a placé de plus un petit cadre rectangulaire en hauteur, entourant un paysage, et une tête imberbe vue de face. Tout ce décor s'enlève en gris sur un fond jaune-brun. A chacun des angles, un grand cartouche où deux rinceaux entre-croisés se détachent en gris sur un fond bleu. Deux grosses guirlandes de fruits pendent du cartouche qui occupe le milieu de la bande supérieure ; un petit paysage orne le milieu du cartouche central de la bande inférieure, qui déborde par le haut sur la composition principale.

Hauteur : 3^{m},17.
Largeur : 3^{m},68.

Acquise à Paris, 1878.

Les renseignements généraux que nous avons donnés, au numéro précédent, sur les manufactures parisiennes de tapisseries, nous dispensent de nous étendre ici de nouveau à leur sujet.

On sait, par les Inventaires publiés, que les unes et les autres ont fabriqué des verdures en assez grande quantité, sans que l'on puisse généralement, faute de descriptions exactes, distinguer les productions des différents ateliers. Pourtant une mention, fournie par l'*Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV* publié par M. Guiffrey, et relevée par le même érudit dans son travail déjà cité sur *Les Manufactures parisiennes de tapisseries au XVII*e *siècle* (p. 97), contient une indication précise qui mérite d'être notée :

« N° 70. Une tenture de tapisserie de laine et soye, fabrique de Paris, manufacture de La Planche, dessein de Voüet, où sont représentées des *Verdures et Oyseaux*, dans une bordure fonds aurore, remplie de bouquets de fleurs noüez avec des rubens bleus, et un escusson couleur de cuivre doré à chaque coin de pièce ; contenant 17 aunes 3/4 de cours, sur 3 aunes 1/12 de hault, en cinq pièces doublées par bandes de toille. »

Or cette description d'une tenture malheureusement disparue évoque à nos yeux des pièces qui devaient ressembler singulièrement à celle que nous publions ici. Car la *Verdure* de M. Martin Le Roy, avec son paysage à oiseaux qui serait assez dans la manière de Vouet, avec sa bordure dont le fond jaune-brun correspondrait tout à fait (étant donné la décoloration causée par le temps), au « fonds aurore » de l'Inventaire, paraît très voisine de cette suite de la Couronne. Peut-on en conclure que nous aurions, dans la présente *Verdure*, un spécimen certain de ce que la manufacture du faubourg Saint-Germain produisit en ce genre ? Non certes, ce serait aller un peu trop loin. Mais on peut du moins affirmer que notre *Verdure* serait digne d'être sortie de l'atelier de Raphaël de la Planche, qui n'hésitait pas —(s'il faut en croire l'exact Du Metz, rédacteur à cette date (1673) de l'Inventaire royal) — à demander au premier peintre du roi, au plus habile décorateur du temps, les cartons d'un genre de tapisserie qui a toujours passé pour secondaire et de moindre prix.

Notons que M. Martin Le Roy possède encore une autre *Verdure* de la même tenture ; elle représente également une forêt au bord d'un étang ; un faisan doré s'y promène, de profil, au premier plan.



12 et 13.

APOLLON ET MARS

Manufacture de Beauvais, fin du XVIIe siècle.

(Planches XII et XIII.)

Laine et soie. — Ces deux tapisseries font partie d'une même tenture.

Apollon. — Au milieu, sous la niche centrale d'un portique, la statue d'Apollon en pierre blanche. Le dieu est debout, nu sauf une légère draperie autour des reins ; de la main droite il tient sa lyre, qu'il appuie contre sa hanche ; son bras gauche est étendu. La statue est abritée par un dais vert, doublé d'une étoffe à ramages, déployé derrière elle comme un manteau, et suspendu à la voûte de la niche. A droite et à gauche de la statue, deux cariatides, en forme de termes, supportent l'entablement de la voûte ; ce sont deux femmes et deux hommes ; au-dessus de leurs têtes, en guise de chapiteaux, des corbeilles de fleurs ; elles tiennent des guirlandes qui les relient entre elles. Entre chaque couple de cariatides, une fontaine formée par une tête de dauphin qui vomit l'eau dans une vasque supportée par une console ; la nappe liquide s'épanche ensuite dans un petit bassin. Entre les têtes des cariatides, deux médaillons ovales sont suspendus à la corniche ; dans l'un on voit Arion sur son dauphin, jouant de la lyre, et dans l'autre Clytie, nue, assise sur un rocher devant un tournesol.

Au premier plan, au centre, cinq personnages sont assis autour d'une table ronde, devant la statue d'Apollon ; deux musiciens jouent de la flûte et de la mandoline, pour accompagner deux chanteuses ; l'Amour, au milieu d'eux, bat la mesure.

La composition est limitée, à droite et à gauche, par deux pilastres élégamment ornés, qui supportent la retombée de la voûte, dissimulée en partie par une grande draperie rouge que deux Amours soulèvent. Au pied de chaque pilastre, un pilier bas également très riche, formant comme une amorce de balustrade. Ils supportent deux corbeilles de fleurs auprès desquelles deux oiseaux se sont perchés : à droite un perroquet, et à gauche un faisan. Dans ces architectures, de couleurs très chaudes, le bleu, le vert et le jaune dominent. Le sol est formé par un carrelage en marbres vert, rose et brun.

La bordure, très étroite, se compose d'une bande brun clair, sur laquelle se détache en jaune une sorte d'entrelacs géométrique très simple, indéfiniment répété.

Hauteur : 3m,48.
Largeur : 2m,67.

Mars. — C'est la même composition que pour la tapisserie précédente, sauf le sujet central, bien entendu, et quelques détails accessoires.

Dans la niche du milieu, la statue de Mars, en pierre. Le dieu est debout, armé à l'antique et vêtu d'un manteau ; de la main droite il s'appuie sur son bouclier posé à terre ; sa main gauche est étendue. Devant lui une scène de combat ; au centre un guerrier vu de face, debout, l'épée à la main, se tourne à gauche vers un second guerrier qui s'avance, la main droite étendue, et tient de la main gauche une grenade enflammée ; pendant ce temps un troisième guerrier, vu de dos, le bouclier au poing et l'épée à la main, s'élance sur le premier, derrière lequel un quatrième combattant, blessé à mort, est étendu à terre.

Le reste de la tapisserie n'offre avec la précédente que des



différences peu importantes : dans les médaillons entre les cariatides sont figurés cette fois deux sujets qui se rapportent à Mars : à gauche, un petit Amour assis, éploré, et à droite un guerrier armé, debout devant un camp. L'Amour qui soulève, à gauche, la draperie de la voûte, est dans une attitude un peu différente. Enfin sur les deux petits pilastres bas du premier plan sont perchés, à droite un perroquet, et à gauche un paon vu de dos.

Hauteur : 3m,48.
Largeur : 2m,87.

Acquises à Paris, 1880.

Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro (Exposition universelle de Paris), 1889.

Bibl. — *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*; *Exposition rétrospective de l'Art français au Trocadéro* ; Lille, 1889, in-8°; nos 2165 et 2166, page 280. — A. de Champeaux, *Exposition rétrospective de l'Art français au Trocadéro ; Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 500. — Louis Régnier, *Statistique monumentale du canton de Chaumont-en-Vexin, fascicule IX, Parnes*; Paris et Beauvais, 1904-1906, in-8°; pages 96-98.

Ces deux tapisseries devaient primitivement faire partie d'une tenture représentant les douze grands Dieux ; et en effet la collection Laurent Richard a possédé autrefois deux autres pièces de la même suite, *Mercure* et *Pluton* (*Catalogue* de la vente, Paris, 1886, in-4°; p. 83, pl.). La première serait aujourd'hui en Amérique (Régnier, *ouvr. cité*, p. 96) ; quant à la seconde, après avoir figuré dans la collection du comte Horace de Choiseul (*Catalogue* de la vente, Paris, 1897, in-8°; p. 22-23, pl.), elle appartient aujourd'hui à M. Paul Delore, à Paris.

Le sort des huit autres pièces qui devaient primitivement compléter la tenture nous est malheureusement inconnu. Mais on peut du moins se faire une idée plus exacte de la série, grâce à une seconde suite qui en subsiste encore, beaucoup plus complète.

Cette deuxième tenture fut jadis possédée par la famille de Vallière, illustrée au xviiie siècle par deux de ses membres qui furent successivement directeurs généraux de l'artillerie. Elle appartient aujourd'hui à ses héritiers, mais se trouve, par suite de partages, divisée en deux : quatre pièces appartiennent aux enfants de M. le sénateur Bérenger, et sont conservées au château d'Alaincourt à Parnes (Oise) ; quatre autres ont passé à M. Edmond Detourbet et décorent le château de Vantoux,

près de Dijon. Si MM. de Vallière avaient eu jadis la tenture complète, il manquerait quatre pièces, qui auraient disparu.

Les tapisseries d'Alaincourt, très bien conservées, représentent *Vénus*, *Bacchus*, *Apollon* et l'*Amour*. Celles de Vantoux sont consacrées à *Amphitrite*, *Minerve*, *Cérès* et *Mars*. Il semble bien qu'elles aient été exécutées spécialement pour décorer une galerie ou un appartement déterminé, car elles ne sont point toutes de la même largeur ; si elles mesurent uniformément 3^m,50 de hauteur, leurs largeurs varient de 2^m,35 à 3^m,25, et vont même pour deux d'entre elles jusqu'à 3^m,88 et 4^m,25. Ces deux dernières, il est vrai, (*Vénus* et *Bacchus*) doivent être mises à part dans la série ; car le tapissier y a augmenté de chaque côté la décoration architecturale, afin d'arriver à remplir complètement l'espace qui lui était assigné.

Cette tenture se distingue de celle à laquelle appartiennent les quatre pièces de M. Martin Le Roy et de l'ancienne collection Laurent Richard, par la manière dont les premiers plans sont décorés. Dans la suite de la famille De Vallière le tapissier a ajouté, s'ébattant sur le carrelage de marbre, toute une série d'animaux : une autruche, un chien, un canard, un chat sauvage et un aigle qui s'apprêtent chacun à dévorer un oiseau, deux perdrix, un renard saisissant une poule, un ours, etc.

Cette adjonction imprévue de bêtes aussi diverses est d'autant plus intéressante, que plusieurs de ces animaux sont pareils à ceux qui décorent les premiers plans de la célèbre série des *Maisons royales*, exécutée aux Gobelins sur les cartons de Lebrun à partir de 1668. Il paraît donc certain que l'auteur des *Dieux* a eu connaissance soit des modèles, soit des tapisseries de la manufacture royale. Peut-on en conclure que les *Dieux* auraient été tissés aux Gobelins ? Nous ne le pensons pas.

Quand la tenture de la succession De Vallière figura à l'exposition rétrospective organisée en 1876 par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie (*Cinquième exposition, 1876* ; Paris, 1876, in-12 ; n°s 369 à 375 du *Catalogue des tapisseries*), elle était, suivant la tradition de la famille, attribuée aux Gobelins. Mais M. Darcel, dans un article consacré à cette exposition, refusa de leur reconnaître une origine aussi illustre ; il se borna à dire qu'elles appartenaient au « style général de Bérain », et, sans les attribuer formellement à Beauvais, les mentionna à la suite d'autres tapisseries de cette fabrique, d'après Bérain (*Exposition de l'histoire de la tapisserie* ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1876 ; t. II, p. 424). Cette opinion fut généralement adoptée, et quand M. Darcel eut à cataloguer, en 1889, les deux pièces analogues prêtées par M. Martin Le Roy, il laissa son collaborateur M. Maillet du Boullay les attribuer à la manufacture de Beauvais (*ouvr. cité*, p. 280). Sans être tout à fait aussi affirmatif, M. de Champeaux, dans un article sur l'exposition, mentionna ces deux tapisseries à la suite des pièces d'après Bérain fabriquées à Beauvais (*Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro* ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1889 ; t. II, p. 500).

Il semble bien que M. Darcel et M. de Champeaux aient eu raison. Car aujourd'hui, après les travaux si complets de M. Fenaille sur notre grande manufacture nationale, le doute n'est plus permis, et l'on ne saurait attribuer aux Gobelins ces tentures des *Dieux*.

M. Fenaille — (que nous sommes heureux de remercier ici de son obligeance inépuisable) — serait disposé à les ranger au nombre des productions des premiers

ateliers de Beauvais, au temps de la direction de Hinart (1664-1684), ou de Béhagle (1684-1704). Malheureusement Beauvais n'a point encore trouvé un historiographe aussi savant et aussi précis que l'auteur de l'*État général des tapisseries des Gobelins*, et la question demeure extrêmement obscure.

On ne connaît les plus anciennes tentures de Beauvais que grâce à l'*Inventaire du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV*; et malheureusement les mentions que nous y relevons, même précisées par les *Comptes des Bâtiments du Roi*, ne sont point d'un grand secours.

La première livraison faite par Beauvais aux Bâtiments du Roi date de 1667, et à partir de cette date on voit la manufacture travailler souvent pour la Couronne; mais les pièces que le roi lui achète ne donnent point l'idée d'une fabrication très relevée; ce sont généralement des verdures, comme en témoigne l'Inventaire du Mobilier de la Couronne. Sur quarante-huit tentures de Beauvais qui entrent dans les collections royales de 1673 à 1701, quarante-trois sont qualifiées de « Verdures », « Paysages et oiseaux », « Verdures et paysages à petits personnages », « Petites chasses et verdures », ce qui prouve bien que les figures n'y jouent qu'un rôle accessoire. On ne trouve au contraire que cinq tentures d'un genre plus raffiné, dont une rehaussée d'or, luxe qui surprend un peu, étant donné surtout qu'elle date des débuts de la fabrication :

N° 56, *Jeux d'enfants*, en huit pièces. Inventaire de 1673 (Guiffrey, *Inventaire du Mobilier de la Couronne*, t. I, p. 304). Les cartons en avaient été dessinés par Corneille (J. Guiffrey, *Les Gobelins* et *Beauvais*; Paris, 1907, in-8°, p. 124).

Les autres tapisseries de laine et soie, sans or, sont :

N° 96, les mêmes *Jeux d'enfants*, en huit pièces (t. I, p. 349);

N° 98, une *Noce de Village*, en six pièces (t. I, p. 350), toutes deux inventoriées en 1673. Les *Comptes des Bâtiments* (t. I, col. 396) nous apprennent que cette seconde tenture avait été acquise par le roi dès 1670, au prix de 2722 l. 10 s.

N° 169, *Grotesques* en six pièces (Inventaire de 1697; t. I, p. 361), et n° 178, *Métamorphoses d'Ovide*, en quatre pièces d'après La Hire (Inventaire de 1701; t. I, p. 364). Ces deux dernières tentures sont spécifiées comme étant de la fabrique « du Sr Béhagle », le successeur de Hinart, qui dirigea la manufacture de 1684 à 1704.

Au premier abord ces diverses mentions peuvent sembler assez vagues; cependant elles permettent d'aboutir à une conclusion intéressante. Elles semblent bien prouver, en effet, que nos suites des *Dieux*, si vraiment elles sont de Beauvais, ne datent pas de la première époque, celle de Hinart.

C'est sous la direction de Béhagle que l'on trouve la première mention d'une tenture à *Grotesques* (acquise par le roi entre 1685 et 1697). Or, bien que le rédacteur de l'Inventaire n'en dise rien, on peut supposer que ces pièces étaient tissées d'après des cartons de Bérain, que l'on sait, grâce à d'autres tapisseries signées par lui, avoir travaillé pour Béhagle (Guiffrey, *Les Gobelins* et *Beauvais*, p. 126).

Par conséquent, si l'on parvenait à démontrer que nos tentures des *Dieux* sont, ou exécutées d'après Bérain ou inspirées par ses gravures, on serait presque en droit de croire qu'elles ont été fabriquées à Beauvais par Béhagle : étant donné que ce dernier semble avoir introduit ce style à Beauvais, et étant donné de plus que l'une

de nos suites reproduit des animaux empruntés à des pièces de la manufacture des Gobelins, laquelle prêtait des cartons à Beauvais.

Or l'on peut prouver que le nom de Bérain doit être joint à nos tentures des *Dieux*.

M. Darcel et M. de Champeaux, qui les avaient mentionnées, avaient bien noté qu'elles devaient être rattachées au style du célèbre décorateur. Mais on peut aller plus loin, et affirmer qu'elles ont été dessinées d'après une estampe du maître.

Dans l'Œuvre de Bérain (Cabinet des Estampes ; vol. Ed. 65 b) figure une grande planche en largeur, où l'on voit un vaste portique abritant une statue de Vénus. Elle est signée : « Inventé et dessiné par I. Bérain », et, « Gravé par G. I. B. Scotin laisné », et n'est autre chose, comme sa description va le montrer, que le prototype immédiat des cartons des *Dieux*.

Elle représente un vaste portique soutenu par des colonnes et des cariatides, et couvert par une toiture à jour, en treillage, formant des voûtes en berceau. Au milieu est disposée une sorte d'abside semi-circulaire, vers laquelle conduisent de larges entrées latérales. Au premier plan se développe un espace (qui correspondrait à la croisée du transept, dans une église) limité à droite et à gauche par des balustrades. Dans la niche centrale, une statue de Vénus ; la déesse est nue, debout, et de face ; elle étend un peu le bras droit, et du bras gauche, replié derrière sa tête, elle soutient une lourde draperie sur laquelle son élégante silhouette se détache. La statue est supportée par un haut piédestal, sur les côtés duquel deux divinités marines sont assises. Une fontaine jaillit de cette base, et s'épanche dans un petit bassin. Le groupe a pour fond une ample draperie, suspendue à un dais et relevée par deux Amours volant. — De chaque côté de la niche centrale, est une fontaine formée d'un dauphin qui vomit l'eau dans une vasque, d'où elle retombe dans un petit bassin. Chaque fontaine est abritée par un ressaut de la corniche, soutenu par deux cariatides. — Au centre, plus en avant, une table ronde où quatre divinités demi-nues sont assises ; des Amours les servent. Tout à fait à droite, des serviteurs s'approchent, portant des plats ; par la gauche entrent des danseurs. Des corbeilles de fruits et des draperies garnissent les balustrades du premier plan ; près de celle de droite un paon s'avance.

On voit que l'auteur des cartons s'est inspiré directement de cette gravure ; mais loin de la copier servilement, il l'a transformée suivant son propre goût, et a même, pour sa Vénus, imaginé une autre figure que celle de Bérain. Avant tout il s'est appliqué à resserrer, à tasser, la composition originale. De la vaste abside de Bérain il a fait une niche si étroite que les pans du dais sont fixés aux parois mêmes, derrière les cariatides des fontaines ; aussi a-t-il dû supprimer les figures assises sur le piédestal de la déesse, ainsi que la fontaine qui en décorait la face. La toiture, tout ajourée dans la gravure, simple armature où tendre des draperies pour abriter une fête, est devenue une véritable voûte en maçonnerie, massive, et décorée suivant les plus savants préceptes de l'art. Pour les fontaines, l'auteur des cartons a modifié les dauphins, dont il n'a plus laissé voir que les têtes, et il a fait supporter les vasques par des consoles ; par contre il a ajouté entre les têtes des cariatides, et c'est là une innovation assez malencontreuse, deux médaillons

ovales, suspendus à la corniche, contenant des scènes relatives à l'histoire du dieu représenté. Aussi a-t-il dû séparer plus nettement ses cariatides, qui dans l'estampe se tiennent par les bras ; mais pour empêcher qu'elles ne paraissent par trop isolées, il leur a fait soutenir de grosses guirlandes de fleurs. Les grandes entrées latérales du portique de Bérain ont été réduites à un étroit passage, ce qui a fait placer la scène centrale tout contre la statue du dieu. Enfin les balustrades ajourées du premier plan ont été réduites à deux piliers bas, accolés aux grands pilastres qui supportent la voûte de chaque côté.

Sans doute ces modifications ont été faites non sans habileté, et le dessinateur des cartons a su composer une œuvre qui ne manque ni de goût ni de richesse. Mais quand on compare les tapisseries à l'estampe qui les a inspirées, et aux autres sujets de Bérain qui ont été tissés dans les ateliers de Béhagle (voir par exemple les *Triomphes Marins* ; Guiffrey, *Les Gobelins et Beauvais,* fig. p. 125), on constate que dans ces tentures des *Dieux* il y a plus de lourdeur, moins d'élégance et moins d'air, que dans la conception originale du graveur. Aussi serait-on tenté de croire que ces cartons des *Dieux* n'ont pas été tracés par Bérain lui-même, mais sont l'œuvre d'un artiste moins habile qui a transformé à sa manière, sur une commande de Béhagle, l'idée plus légère et plus fine du « dessinateur de la chambre et du cabinet du roi ».

Il n'en subsiste pas moins que les cartons des *Dieux* dérivent directement d'une composition de Bérain ; et comme c'est Béhagle qui paraît avoir le premier fait reproduire à Beauvais des ouvrages de ce maître, il semble bien que l'on puisse lui attribuer ces intéressantes tentures. Pour l'affirmer, il faudra attendre une publication critique des documents d'archives relatifs à la manufacture de Beauvais.



14.

LA CURÉE

TENTURE DES *CHASSES DE MAXIMILIEN*

MOIS DE JUIN

Manufacture des Gobelins, premier tiers du XVIIIe siècle.

(PLANCHE XIV.)

Laine et soie. — Au centre, au second plan, un piqueur a placé la curée sur une toile étendue à terre. Vêtu d'un justaucorps jaune et bleu, et de chausses mauves, il est debout, vu de face, et tient deux bâtons, avec lesquels il écarte les chiens groupés autour de lui. A droite du spectateur, des piqueurs sonnant de la trompe, et des chasseurs à cheval ; à gauche, d'autres piqueurs et deux cavaliers. Plus au fond, d'autres scènes : le forhu, ou curée des jeunes chiens ; des chasseurs et des chiens forçant un cerf ; un autre cerf servi devant les chiens. Dans le haut à droite, une maison devant laquelle on distingue plusieurs cavaliers.

La scène est bordée de chaque côté par de grands arbres. On voit à gauche la moitié antérieure du corps d'un chien, qui porte une marque sur l'épaule droite.

La bordure imite un cadre de tableau, en bois sculpté et doré ; aux angles, quatre médaillons ovales entourés de fleurs. Au milieu de la bande du haut, deux écussons armoriés, accolés, et surmontés d'une couronne fleurdelisée : de France, au bâton péri en

bande de gueules, qui est Bourbon-Conti. Au milieu de la bande du bas, dans un écusson surmonté d'une couronne fleurdelisée, les initiales M. A. entrelacées.

Hauteur : 3m,85.
Largeur : 2m,90.

Acquise à Paris, 1878.

Grâce à l'excellent *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, publié par M. Maurice Fenaille (t. I; Paris, 1903, in-folio ; p. 299 à 320), il est facile de reconstituer l'histoire de cette pièce.

Elle appartient à l'une des neuf tentures exécutées aux Gobelins, sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, d'après la tenture originale du XVIe siècle connue sous le nom de *Chasses de Maximilien* ou de *Chasses de Guise*. Chacun sait que cette admirable suite, tissée à Bruxelles dans l'atelier de William Geubels d'après des cartons de Van Orley, est conservée aujourd'hui au Musée du Louvre. C'est une des œuvres les plus célèbres de l'art flamand au XVIe siècle, et l'une des acquisitions capitales suggérées à Louis XIV par Colbert. L'histoire de cet achat, liée à celle de la succession très obérée de Henri de Lorraine, duc de Guise († 1664), a été publiée par M. Germain Bapst (*Histoire des joyaux de la couronne*; Paris, 1889, in-8° ; p. 358-360).

La tapisserie de M. Martin Le Roy porte les armes et les initiales de Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, fille de Louis XIV et de Mlle de La Vallière (1666 † 1739). Elle fait partie d'une tenture des *Chasses de Maximilien* exécutée aux Gobelins pour cette princesse.

Comme cette suite n'avait pas été faite pour la Couronne, elle ne figure pas dans les états de fabrication de la manufacture ; mais divers documents d'archives ont permis à M. Fenaille de reconstituer son histoire. Toutefois on ne connaît pas la date exacte de sa livraison.

Elle est mentionnée pour la première fois dans l'inventaire après décès de la princesse de Conti en 1739 :

« Item, cinq pièces de tapisserie des Gobelins, représentantes les *Chasses de Guise*, contenant ensemble 15 aunes de cours sur 3 aunes de haut, prisées. . . . . 4 500 l. »

(Archives Nationales ; X1a, 9164 ; fol. 95.)

Ces tapisseries décoraient alors le château de Choisy, qui appartint ensuite au duc de La Vallière, puis à Louis XV. Quand elles entrèrent dans les collections royales elles furent inventoriées au Garde-Meuble, en 1752 ou 1753, sous le n° 230 :

« 230. Chasses de Guise. — Une tenture de tapisserie laine et soie, manufacture des Gobelins, représentant les *Chasses de Guise*; ladite tenture en cinq pièces, contenant ensemble 15 aunes de cours sur 3 aunes de haut. »

Le roi les laissa d'ailleurs à Choisy, où elles furent inventoriées de nouveau en 1789 :

« S. N°. *Chasse de Guise.* — 5 pièces, 4e classe; aux armes de Mademoiselle. » (Archives Nationales, O¹ 3505).

Deux ans après un autre document les mentionne ; on voit qu'elles furent réparées aux Gobelins en 1791 par le tapissier Vavoque, qui reçut pour ce travail 372 livres.

A partir de cette date on ne sait plus rien de l'histoire de cette tenture. M. Fenaille n'en a retrouvé qu'une pièce, celle du mois de *Septembre (Le bat-l'eau),* dans la collection de M. Vaile (Hauteur 3m,90 ; largeur 3m,70). D'après la tradition, cette pièce proviendrait de la vente du roi Louis-Philippe ; mais M. Fenaille ne l'a point vue dans le Catalogue de la vente des tapisseries et tapis provenant de la succession du feu roi Louis-Philippe (28 janvier 1852).

Nous ignorons également l'histoire de la pièce de M. Martin Le Roy (qui avait échappé à M. Fenaille), sauf qu'elle a été acquise d'un marchand parisien, en 1878.

On remarquera que la présente *Curée* ne reproduit point en entier la composition originale de Van Orley. Si on la compare en effet à la tapisserie du Louvre, ou au dessin de Van Orley que le Louvre possède également (Dessins, n° 20155), on constate que le tapissier n'a donné ici que le côté droit (le plus intéressant d'ailleurs) de son modèle ; dans l'original le côté gauche est occupé par deux piqueurs qui courent au premier plan, précédés d'un chien dont on ne voit plus que l'avant-train dans la tapisserie de M. Martin Le Roy. On sait que les tapissiers des Gobelins ont fréquemment supprimé ainsi un côté de leurs cartons, quand leurs clients ne disposaient pas de l'espace nécessaire.



15.

LE TIR A L'ARC

TENTURE DES *MOIS LUCAS*

MOIS DE MAI

Manufacture des Gobelins, vers 1731-1735.

(Planche XV.)

Laine et soie. — Au premier plan une dame vue de dos, montée sur une mule et vêtue d'une robe rouge, arrive par la gauche. Elle est accompagnée d'un seigneur barbu, qui est monté sur un cheval blanc, et agite de la main gauche un petit rameau. Deux autres personnages les suivent. Devant ce groupe un soldat, vêtu d'un pourpoint rose tailladé et de chausses vertes, est assis à terre; il s'accoude sur un tambour; à sa gauche, un peu arrière, une jeune femme. Devant eux un enfant court, tenant des flèches. Plus en arrière, un soldat debout bande son arc. Tout à fait à droite, au premier plan, un homme et une femme assis à terre; devant eux un enfant, auquel un fou à barbe blanche apporte un cerceau. Au second plan, au centre de la composition, des archers tirent sur un oiseau fixé au sommet d'un arbre. Plus à gauche, des musiciens. Dans le fond, un grand paysage avec une forêt et des constructions; de nombreux petits personnages l'animent.

La bordure est formée d'un quadrillé jaune sur fond en partie brun et en partie bleu : aux angles, quatre cartouches ronds à fond bleu, décorés de rosaces jaunes, et accompagnés de fleurs; au milieu de la bande du haut, un écusson rond, renfermant le signe de la Balance. Au milieu des deux montants verticaux, deux médaillons, ornés chacun d'un Amour en camaïeu bleu.

Hauteur : 3^{m},59.
Largeur : 3^{m},22.

Acquise à Paris, 1878.

Cette tapisserie fait partie d'une série dont l'histoire est liée à celle d'une tenture bien connue, qui a appartenu au roi Stanislas Leczinski, et qui figure aujourd'hui dans les collections du Garde-Meuble National.

En l'année 1737 Stanislas Leczinski voulut acheter à la Manufacture des Gobelins un exemplaire des *Mois Lucas*. On sait que l'on désigne sous ce nom une très belle suite flamande du XVIe siècle, attribuée à tort à Lucas de Leyde; cette tenture, qui avait appartenu à Louis XIV, est malheureusement de celles « riches en or » que le Directoire fit brûler en 1797, pour en retirer l'or et l'argent qu'elles contenaient. Il n'en subsiste aujourd'hui que des répétitions faites au XVIIe et au XVIIIe siècle, notamment par la Manufacture des Gobelins, qui la remit sur ses métiers à douze reprises différentes (M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*; t. I; p. 337 à 354).

Au moment de la demande de Stanislas, la Manufacture possédait justement dans ses magasins une tenture en haute lisse (la septième exécutée par elle) des *Mois Lucas*, sans or, avec la bordure composée par Blain de Fontenay et Perrot en 1730. Cette suite avait été tissée par l'atelier de Lefebvre, de 1731 à 1735, d'après de nouveaux cartons peints par Bonnemer, Louis Boulogne, Chastelain et Yvart fils. La bordure (la troisième faite à la Manufacture) était formée d'un quadrillé jaune sur fond bleu, interrompu aux angles par des écoinçons entourés de fleurs, et, au milieu des bordures horizontales, en haut par un écusson aux armes de France, et en bas par un médaillon avec le signe du zodiaque.

Stanislas Leczinski acheta la tenture, en faisant rentraire son chiffre SR dans les écoinçons des angles, et disposer les armes de Pologne au milieu de la bordure du haut; (cette modification fut confiée au tapissier Audran, qui reçut pour son travail 979 livres, en mars 1737). Le prince l'emporta au château de Jolivet en Lorraine; quand il mourut, en 1752, Louis XV se la réserva et la fit rentrer dans les collections de la Couronne. Il en subsiste actuellement encore dix pièces (sur douze), dont une (*Mars*) est exposée au Musée du Louvre.

Tandis qu'il exécutait la série achetée ensuite par Stanislas Leczinski, Lefebvre en reproduisit, pour satisfaire à des commandes personnelles, plusieurs pièces, ainsi

que M. Fenaille l'a démontré (*ouvr. cité,* p. 354). Le savant historien des Gobelins, dont on ne saurait trop louer la précision, a signalé deux de ces tapisseries.

La première, qui porte la marque de Lefebvre (LF), est celle du mois de *Janvier* (le Verseau) ; elle représente trois couples passant devant Janus, assis à table. Elle appartenait il y a quelques années à Mme Masselin, qui la prêta à l'Exposition rétrospective de la tapisserie organisée en 1876 par l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (*Catalogue* cité, 360 bis). M. Müntz l'a reproduite dans son livre sur *La Tapisserie,* p. 221.

La seconde pièce est celle du mois de *Février* (les Poissons). Elle montre un seigneur et une dame jouant au trictrac, dans une salle élégamment décorée. M. Fenaille l'a relevée dans le Catalogue d'une vente faite à Paris le 18 mai 1877 (*ouvr. cité,* p. 354).

Il faut rapprocher de ces deux pièces la tapisserie de M. Martin Le Roy, qui a échappé à M. Fenaille. Toutefois elle n'est point de la même suite, car sa bordure n'est point tout à fait pareille aux leurs. Ici le tapissier a ajouté, au milieu des montants verticaux, deux médaillons ornés d'Amours en camaïeu bleu ; de plus il a mis sur le fond de la bordure, entre le milieu de chaque côté et les fleurs des angles, un quadrillage très léger sur fond jaune-brun.

Comme ce sont là, toutefois, des variantes peu considérables, il est permis de supposer que la pièce de M. Martin Le Roy est sortie, comme les deux précédentes, de l'atelier de Lefebvre, et sans doute à la même époque, c'est-à-dire entre 1731 et 1735 environ.

Nous relèverons, pour terminer, une erreur singulière du tapissier. Au haut du *Tir à l'arc* de M. Martin Le Roy il a mis, non les Gémeaux, mais la Balance, qui est le signe d'une autre pièce de la tenture originale, le *Bat-l'eau* (Septembre). La confusion provient sans doute de ce que, dans les deux pièces, on voit à gauche un groupe de cavaliers ; mais le reste des deux compositions est tout à fait dissemblable et rend la méprise assez étrange.



16

[illegible]

[illegible]

16. 17. 18.

SCÈNES CHINOISES.
LE THÉ, LE JARDINAGE,
LE RETOUR DE LA PÊCHE.

Manufacture d'Aubusson, seconde moitié du XVIIIe siècle.

(PLANCHES XVI, XVII, XVIII).

Laine et soie. — LE THÉ. La scène se passe dans un parc. A droite au premier plan un Chinois et une Chinoise sont assis auprès d'une table ronde, devant un kiosque rustique. La dame, vêtue d'une robe rose et d'un manteau jaune, trempe un gâteau dans un bol de thé qu'elle porte de la main droite ; son compagnon, vêtu de chausses claires et d'un manteau rouge, est accoudé du bras gauche sur la table, et prend de la main droite un bonbon dans une assiette posée devant lui. Derrière eux un serviteur soutient au-dessus de leurs têtes un grand parasol. Deux petits personnages sont assis à terre, tout à fait à droite, devant le kiosque ; au-dessus de leur tête un perroquet bleu, jaune et rouge est perché dans un cerceau suspendu au toit. Au centre de la composition deux petits Chinois s'avancent vers le groupe principal ; l'un d'eux, vêtu d'une robe rose à ceinture bleue, porte une tasse ; son compagnon vient de choir, et a brisé la tasse qu'il tenait. Au second plan, une base de statue ou de vase, en pierre, sur laquelle est placée une plante

fleurie. Tout à fait à gauche, un Chinois est occupé à faire bouillir le thé dans une marmite posée sur un grand four en maçonnerie ; il remplit, à l'aide d'une théière, des tasses posées sur le bord du four.

Hauteur : 2^m,31.
Largeur : 2^m,94.

LE JARDINAGE. Dans un parc on voit à gauche un grand kiosque à terrasse, garni de stores en étoffe grise. Au centre, adossée à la balustrade du kiosque, une jeune femme se tient debout ; elle est vêtue élégamment d'une robe jaune et d'un ample manteau bleu, serré à la taille par une ceinture rouge ; elle est coiffée d'un turban rouge garni d'une aigrette de plumes. Elle donne des ordres à un jardinier qui se tient incliné devant elle, appuyé sur son râteau. A gauche au premier plan, assis à terre, un Chinois vêtu d'un manteau rouge, et coiffé d'un grand chapeau de paille pointu, caresse une jeune femme assise auprès de lui ; elle est vêtue d'une robe bleue décolletée, d'un léger manteau gris, et renverse la tête sur les genoux de son compagnon. Tout à fait à gauche un autre jardinier, vu de dos, vêtu d'une robe brune, fait une greffe à un tronc d'arbre. Au second plan un autre Chinois, dans le kiosque, écarte un store et regarde la scène.

Hauteur : 2^m,31.
Largeur : 2^m,88.

LE RETOUR DE LA PÊCHE. Au premier plan, sur un lac ou un bras de mer, une grande barque dont le mât supporte deux voiles. A l'arrière une jeune femme debout, vêtue d'une robe brune et d'un manteau bleu à ceinture rouge, tient des deux mains un enfant qu'elle a perché sur la petite cabine en treillage du bateau ; plus en avant, un jeune Chinois assis dans le fond de l'embarcation ; derrière lui un robuste





LE RETOUR DE LA PÊCHE

batelier, coiffé d'un chapeau de paille, vêtu d'une robe violette et d'un manteau bleu, gouverne au moyen d'un grand aviron qu'il manœuvre à deux mains. A l'avant une jeune femme, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau mauve, tient devant elle un énorme poisson. Le bateau est près des marches d'un petit débarcadère, sur lequel une jeune femme, assise, porte un grand parasol ouvert. A l'arrière-plan, au centre, une rive accidentée, sur laquelle se dresse une pagode. Tout à fait à gauche, au second plan, un autre point de la rive, au-dessus duquel un grand arbre déploie ses branches.

Hauteur : 2m,35.
Largeur : 2m,95.

Ancienne collection Oppenheim; (nos 527-529 du Catalogue de la vente; Paris, avril 1877).

Les amateurs qui ont eu l'occasion de voir ces trois tapisseries les ont attribuées tantôt à Beauvais, tantôt à Aubusson, d'après des cartons soit de Boucher, soit de Leprince. Il serait donc intéressant de préciser et leur origine et le nom de leur auteur.

Pour l'origine, il ne saurait y avoir d'hésitation : elles ont été fabriquées à Aubusson et dans l'atelier d'un des meilleurs tapissiers de la Marche. Cette tenture, en effet, a été répétée à plusieurs exemplaires, dont certains portent des signatures explicites; M. Cyprien Pérathon, dans son très utile *Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et de Felletin* (Limoges, 1894, in-8, p. 38-39) a mentionné des répliques de nos deux numéros 16 et 17, appartenant à M. Paul Solanet, à Saint-Geniez-d'Olt (Aveyron). Sur la lisière bleue du *Thé* (n° 263), on lit : M·R·D'AVBVSSON·PICON, et sur celle du *Jardinage* (n° 264) : M·R·DA... : ce qui démontre que ces pièces sortent de la Manufacture royale d'Aubusson, et des métiers de Pierre Picon de Laubard.

Ce dernier, membre de toute une dynastie de tapissiers, est bien connu. Il était fils de Jean-François Picon, qui possédait un magasin de tapisseries à Lisbonne. Lui-même est mentionné dans des documents en 1750, 1760, 1778, 1786, 1789, et qualifié seigneur de Laubard; il créa avec Pierre Grellet du Montant un établissement de moulinage, pliage et teinturerie de soies, qui reçut par privilège le titre de Manufacture royale; et il fut l'un des fabricants les plus notables d'Aubusson durant la seconde moitié du XVIIIe siècle (C. Pérathon, *ouvr. cité*, p. 87; et *Notice sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde*, Limoges, 1862, in-8, p. 121).

Dans la collection de M. Solanet, *Le thé* et *Le jardinage* sont accompagnés de deux autres pièces, portant les mêmes marques : l'une représente *Un jeune Chinois tournant la manivelle d'un moulin à broyer* (hauteur, 2m,50 ; largeur, 0m,75), et l'autre,

Une bergère chinoise conduisant un troupeau de moutons, tandis qu'un berger, assis sous un arbre, joue de la flûte (hauteur, 2m,50 ; largeur, 1m,60) (Pérathon, *Essai de catalogue,* nos 263 à 266).

Comme deux des pièces de M. Solanet manquent à M. Martin Le Roy, et comme ce dernier possède par contre *Le retour de la pêche,* qui manque à la suite de Saint-Geniez-d'Olt, il est certain que la tenture complète devait comprendre au moins cinq pièces, et même davantage, comme on le verra tout à l'heure. Notons, en passant, que les tapissiers d'Aubusson (comme tous ceux d'autrefois) n'ont jamais hésité à modifier leurs compositions suivant les espaces dont leurs clients disposaient. Ainsi, dans *Le thé* de M. Solanet, on a supprimé le serviteur qui fait bouillir le thé, à gauche ; et dans *Le jardinage* les deux figures de droite (les plus importantes cependant) ont disparu.

Ce ne sont pas là d'ailleurs les seuls exemplaires de la tenture chinoise de Picon de Laubard. Dans une vente faite à Paris le 21 décembre 1906 (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement du XVIIIe siècle... dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...,* Paris, 1906, in-8 ; pl.) a figuré un troisième exemplaire de la tenture, un peu différent des deux premiers, et moins beau d'exécution que celui de M. Martin Le Roy. Il comprend six pièces, qui n'en forment en réalité que cinq, parce que le rédacteur du Catalogue a compté comme deux pièces les deux moitiés du *Thé* :

Nos 1 (et 3). *Le thé* (en deux morceaux ; hauteur, 2m,75 ; largeurs, 2m,70 et 1 mètre).

N° 2. *Le jardinage* (hauteur, 2m,75 ; largeur, 3m,70) ; il est pareil à notre n° 17, mais plus complet que ce dernier, car il montre derrière le jardinier deux arbres et des instruments de jardinage.

N° 4. *La pêche* (hauteur, 2m,75 ; largeur, 3m,40). — « Composition de sept personnages. Une barque, chargée de quatre personnages, deux femmes et deux enfants, accoste à la rive, où l'attendent un personnage debout et un enfant tenant un parasol. » — C'est le même sujet que notre n° 18, sauf que le personnage debout sur la rive manque dans la tapisserie de M. Martin Le Roy.

N° 5. *Le joueur de flûte.* « Composition de deux personnages. Au pied d'un arbre un Chinois joue de la flûte ; devant lui, semblant l'écouter, un enfant est arrêté » ; (hauteur, 2m,75 ; largeur, 1m,25).

N° 6. *La surprise du pêcheur.* « Au bord d'une rivière, près d'un kiosque, un vieillard barbu vient de lever son filet ; un serpent, qu'un enfant tient dans sa main, s'en est échappé et paraît causer une frayeur au vieux pêcheur » ; (hauteur, 2m,75 ; largeur, 1m,10).

Un quatrième exemplaire de la tenture chinoise de Picon de Laubard fait partie de la collection de Madame Jay, à Francfort-sur-le-Mein. Il comprend dix pièces, dont *Le thé, Le retour de la pêche, Le jardinage* (coupé comme dans la suite de M. Solanet), avec d'autres panneaux étroits, en hauteur, à une ou deux figures.

Et la liste pourrait sans doute être allongée encore. On pourrait signaler, par exemple, une pièce isolée du *Retour de la pêche,* qui appartient à M. Georges Hersent (Paris) ; elle montre à droite le même personnage supplémentaire que celle de la vente de 1906, et a conservé, de plus, sa bordure imitant un cadre en bois doré.

Il faut rapprocher de cette tenture chinoise de Picon de Laubard une autre suite,

dont un exemplaire en sept pièces a passé en vente à Paris en 1905 (*Catalogue d'une suite de sept très belles tapisseries d'Aubusson d'époque XVIIIe siècle à sujets chinois, d'après les cartons de Le Prince, dépendant de la succession de M. X***, et dont la vente après décès aura lieu Hôtel Drouot, salle n° 11, le vendredi 5 mai 1905.* Paris, 1905, in-8; pl.). Ces tapisseries, munies de bordures à rocailles et à fleurs, sont ainsi désignées dans le Catalogue : 1° l'audience impériale; 2° le divertissement (plus exactement : *la danse chinoise*); 3° les oiseleurs (*la chasse chinoise*); 4° le marchand d'oiseaux (*la foire chinoise*); 5° la pêche à la ligne; 6° la chasse à l'arc; 7° la mouture du riz. Et ce qui prouve qu'il y a une corrélation entre la tenture de Picon de Laubard et celle-ci, c'est le fait que *La mouture du riz* figure également dans la série de M. Solanet, sous le n° 265 de la liste publiée par M. Pérathon (*Essai de Catalogue*, p. 38).

Cette nouvelle série subsiste aussi en plusieurs exemplaires, inégalement complets bien entendu. M. Alfred Lacaze (Paris) possède *L'audience impériale, Le divertissement* (en deux pièces), *La chasse* (la moitié gauche seulement), *Le marchand d'oiseaux* et une variante de la *Chasse à l'arc* (avec six personnages). On voit également chez M. le comte Lefebvre de Behaine (Paris) l'*Audience impériale*, le *Divertissement* (agrandi par l'adjonction du *Marchand d'oiseaux*), *La mouture du riz, La pêche à la ligne* et une très jolie composition, dont nous ne connaissons pas d'autre répétition : *La toilette dans un parc* (neuf personnages).

Tout ceci prouve clairement qu'il y eut à Aubusson, vers le milieu du XVIIIe siècle, une série de cartons à sujets chinois, reproduite surtout dans l'atelier de Picon de Laubard, et dont les pièces ont été groupées de diverses manières, suivant le gré des acheteurs.

Resterait à déterminer l'auteur ou les auteurs de cette série de cartons.

Les rédacteurs des catalogues de ventes, suivant une tradition assez générale parmi les amateurs, ont attribué ces compositions à Leprince. Mais une recherche exacte parmi les ouvrages de cet artiste (cf. Jules Hédou, *Jean Le Prince et son œuvre*; Paris, 1879, in-8) montre que c'est là une erreur. Elles doivent, en réalité, être attribuées (sinon d'une façon immédiate, du moins indirectement) à un artiste beaucoup plus illustre, à François Boucher.

C'est ce que démontre la comparaison de ces diverses tapisseries avec plusieurs charmants petits tableaux de Boucher, conservés au Musée de Besançon (Aug. Castan, *Musées de Besançon, Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités*, 7e édition; Besançon, 1886, in-16; nos 30 à 38; et : *Musées de Besançon*, dans l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*; *Province*; *Monuments civils*; t. V, p. 95-96). Ces neuf toiles, qui représentent des scènes chinoises, furent peintes par Boucher en 1742, pour être reproduites en basse-lisse à la manufacture de Beauvais, et exposées au Salon de cette année; elles furent achetées en 1786 à la vente du Cabinet Bergeret (nos 55-61 du Catalogue) par l'architecte Pâris, qui les légua en 1819 à la ville de Besançon.

Depuis longtemps, et à juste titre, elles sont très admirées. L'une d'elles, *La chasse chinoise* (n° 33 du Catalogue de Besançon), a été gravée dès le XVIIIe siècle par Huquier, avec la légende : « La chasse chinoise; — F. Boucher pinx.; — Huquier sculp. » (Cabinet des Estampes; Œuvre de Boucher). Huquier aurait également,

d'après Bellier de la Chavignerie (*Dictionnaire général des artistes de l'école française*), gravé *L'audience de l'empereur chinois* (n° 30 du Catalogue de Besançon). *La chasse chinoise* et deux autres de ces peintures ont été reproduites en héliogravure par M. Pierre de Nolhac (*Louis XV et Madame de Pompadour*, Paris, 1903, in-4° p. 56; et 78). Enfin *La chasse chinoise* a été publiée également par M. Gustave Kahn (*Boucher*; collection des *Grands artistes*; Paris, s. d. (vers 1904), in-8; p.75 et 105).

Bien que faites pour Beauvais, ces charmantes compositions ne furent pas toutes (autant qu'on en peut juger actuellement, faute d'un catalogue scientifique des œuvres de cette manufacture) mises sur les métiers. Du moins nous n'avons retrouvé que quatre tapisseries de cette suite (qu'il ne faut pas confondre avec la *Tenture chinoise* en six pièces, d'après Fontenay, Vernansal et Dumont); ce sont d'abord *La chasse chinoise* (largeur, 4^m,07) dans la collection de M. Paul Lebaudy, à Paris, et *La danse chinoise* (largeur, 5^m,15) dans la collection de M. Pierre Lebaudy, à Paris; ces deux pièces, qui se font pendant, ont appartenu autrefois à la famille de Noailles, dont un membre les avait reçues de Louis XV; elles ont une bordure imitant un cadre en bois doré, et portent en haut deux écussons accolés, aux armes de France et de Navarre; leur finesse et leur éclat sont remarquables. Une troisième pièce, *La pêche chinoise*, a passé il y a quelques années chez un grand marchand parisien; nous ignorons son possesseur actuel. Une quatrième, *Le festin de l'empereur chinois* (Besançon, n° 31), également aux armes de France, appartient actuellement à un antiquaire parisien. — Il est à remarquer que ces tentures de Beauvais ne suivent pas tout à fait exactement les esquisses de Besançon; les tapissiers ont modifié à leur gré bien des détails, et ont même, dans *La danse*, supprimé le personnage étrange, coiffé d'un grand chapeau de paille, qui, dans la peinture, se trémousse entre les quatre autres danseurs.

Or la tenture d'Aubusson qui nous occupe est empruntée en partie à ces mêmes tableaux de Boucher. Notre n° 18, *Le retour de la pêche*, reproduit en la retournant *La pêche chinoise* de Besançon (n° 34 du Catalogue). Mais il n'en est pas la copie exacte : l'auteur du carton a ajouté le mât et les voiles, ainsi que la femme portant le poisson, et la figure (il y en a même deux, dans la tapisserie de M. Hersent et dans celle de la vente de 1906) sur la rive; de plus il a transformé le paysage de l'arrière-plan, ajouté les deux grands arbres qui se détachent si heureusement sur le ciel, et modifié plusieurs détails accessoires.

D'autre part, plusieurs pièces des autres tentures chinoises d'Aubusson sont empruntées également aux peintures de Boucher : *L'audience de l'empereur de la Chine* (Catalogue de Besançon, n° 30), *La chasse chinoise* (*idem*, n° 33), *La danse chinoise* (*idem*, n° 37), *La foire chinoise* (*idem*, n° 38), se retrouvent dans les suites de M. Alfred Lacaze, de M. le comte Lefebvre de Behaine et de la vente de 1905 (dont le Catalogue les nomme à tort : « Les oiseleurs » au lieu de « *La chasse chinoise* », « Le divertissement » au lieu de « *La danse chinoise* », et « Le marchand d'oiseaux » au lieu de « *La foire chinoise* »).

Toutefois les tapissiers de la Marche ne se sont pas astreints à reproduire exactement les esquisses de Boucher. Ils ont sans doute copié fidèlement certains groupes ou certaines figures; mais le plus souvent ils ont soumis les compositions du maître

à une simplification méthodique, qui avait pour but de les adapter à une fabrication économique et industrielle. Les conditions dans lesquelles ce travail fut exécuté peuvent être déduites des utiles documents publiés par M. Pérathon (*Iconographie des tapisseries d'Aubusson*; *Réunions des Sociétés des Beaux-arts des Départements*, 1899; p. 558 et s.). A partir de 1731 il y eut à Aubusson un « peintre du roi », chargé d'abord de surveiller l'exécution des cartons, et aussi, après 1742, de diriger deux écoles de dessin; ces fonctions furent remplies de 1731 à 1755 par Jean-Joseph Dumons (qui fut appelé ensuite à Beauvais), et de 1755 à 1780 par Nicolas-Jacques Julliard. Si ces deux artistes ne résidèrent pas toujours très régulièrement à Aubusson, ils veillèrent du moins à la confection des cartons, faits par des peintres locaux dont certains, comme les La Seiglière et les Roby, formèrent de véritables dynasties d'artistes. Parfois ces cartons furent copiés d'après des tableaux envoyés de Paris; mais le plus souvent les aubussonnais crurent mieux faire en démarquant des compositions, peintes ou gravées, d'artistes à la mode, qu'ils modifièrent à leur gré.

Il ne semble pas que l'on ait encore cherché à suivre, d'après les œuvres elles-mêmes, cette manière de procéder. Pourtant ce serait là un travail curieux, qui expliquerait très bien la valeur d'art assez inégale que l'on note parfois entre diverses pièces d'une même tenture : les unes sont des imitations de modèles dus à des artistes de grand talent, et ont par ce fait même une certaine tenue; les autres n'ont que la valeur, forcément assez secondaire, des peintres aubussonnais qui les ont imaginées. Aussi ne doit-on pas être surpris de constater par exemple, pour les tapisseries de M. Martin Le Roy, que *Le thé* paraît d'un d'art moins relevé que les deux autres pièces. Tandis que *Le retour de la pêche* a une allure qui rappelle encore certaines des qualités de Boucher, *Le thé* semblerait, soit une imitation moins habile d'un modèle également bon, soit l'œuvre personnelle d'un artiste aubussonnais, incapable de rivaliser avec la manière brillante du premier peintre du roi. Nous regrettons d'ailleurs de ne pouvoir nommer les auteurs des cartons du *Thé* et du *Jardinage*; leur identification pourrait donner lieu à des constatations intéressantes.

TABLE DES MATIÈRES




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01322 5780

Co

M

Le

Tap

Br

Pa